

Gluck und die Oper

Adolf Bernhard Marx

May

*MFG

Gluck und die Oper.

Erster Theil.



CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK.
Nach Hudons Büste von Albert Hertel.

Gluck und die Oper.

Von

Adolf Bernhard Marx.

Mit dem wohlgetroffenen Portrait Gluck's, einem Autographen
und vielen Musik-Beilagen.

Erster Theil.

Berlin, 1863.
Verlag von Otto Janke.

Erstes Buch.

Vorbereitungen.

Der Künstler und seine Aufgabe.

Ich unternehme, das Leben eines Künstlers zu schildern, der ein Jahrhundert mit seinem Ruhme gefüllt hat und mit der Macht seines Gedankens nicht blos fortleben wird in der Erinnerung und auf den Blättern der Geschichte, sondern fortwirken im Leben der Kunst selber, so oft sich dasselbe zu seiner Bestimmung, der Herstellung des Ideals, erhebt. Dieses Leben der Kunst lässt, gleich dem des Menschen und der Natur überhaupt, den Wechsel von Tag und Nacht gewahren. Der helle Tag in ihm ist die Zeit, wo der Geist jene schimmernden Idealbilder emporruft, die das wahre Leben, die Wirklichkeit und Unsterblichkeit des Geistes sind, im Gegensatze zu jenen Verzeichnungen und Verschattungen der leiblichen Endlichkeit, die dem idealfremden Menschen für die eigentliche Wirklichkeit gelten, während sie nichts sind, als trübe, nichtsbedeutende Regentropfen, auf denen die Sonne des Geistes das selige Friedensbild malt, das im Zusammenklang aller Lebensfarben von der Erde zum Himmel und vom Himmel zurück zur Erde schwingt; das Sonnenbild leuchtet ruhig weiter, die Tropfen stieben hindurch. Dann, nach ewigen Gesetzen der Lebenserhaltung, nimmt die beschwichtigende Nacht jene Bilder und Entzückungen in ihren Schooss zurück zur Ernährung und Labung des allgemeinen Lebens, bis sich dasselbe zu neuem Tage, zu neuen Anschauungen des Idealen gekräftigt und mit zeugender Kraft erfüllt hat. Mit der

herniederdämmernden Nacht verbleicht der Farbenglanz des Idealbildes, das dem weichenden Tag entstiegen war. Jetzt sind emsige Talente geschäftig daran, das Gebild' in fasslicherer Verkleinerung und klüglicher Umschleierung seines urkräftigen Lichts der Menge, die es selber nicht hat fassen und ertragen oder erhalten können, vertraut zu machen, und von ihm zu bewahren, soviel sie selber haben erlangen mögen; dankbares Nachsinnen aber zeichnet den Gedanken, den das Tagesbild offenbart hatte, jenen Blättern ein, welche die Geschichte des Menschengeistes bewahren.

In allen kommenden Zeiten des ewigen Tag- und Nachtwechsels, der dem Lebenslauf unserer Kunst ferner gewährt ist, wird der Gedanke Christoph Wilibald Glucks zu erneuter Macht und Wirksamkeit sich aufrichten. Auch in den der Ruhe und Sammlung bestimmten Momenten kann der Name Gluck so wenig aus der Erinnerung des Forschers und Kenners in unserm Kreise weichen, als der aufwärts strebende Kunstjünger sich die Vertrautheit mit seinen Werken, der nach umfassender und tiefer Bildung Verlangende sich die Bekanntschaft mit denselben versagen.

Gluck war einer der Männer, die aus niederm Ursprung und herabziehender Umgebung, aus persönlicher Dürftigkeit und Dienstbarkeit hervorgerufen werden zu Thaten des Glanzes, einem Ziele zu, das ihnen selber von Anfang an bis zu seiner Erreichung unbewusst war, und das sie mit einer Unwiderstehlichkeit nach sich hinzieht, die den vollen Ausdruck höherer Bestimmung an sich hat, der alle Kräfte des Berufenen sich hingeben und aneignen, alle Hindernisse weichen, alle Verhältnisse dienen müssen. Im Lebenskreise der Tonkunst war er der drei Sendboten einer, — er zwischen Händel und Mozart, — die der deutsche Geist ausgesandt zu dem ihm eigenthümlich zugefallenen Berufe, das, was andre Völker unter der Gunst erregsamern Naturells und einer unmittelbar von ihren Vergewaltigern, den Römern, herübergekommenen Jahrtausende alten Bildung frisch und blütenreich begonnen, zu idealer Vollendung emporzuführen. So ward es gesehen auf dem Felde der Kirchenverbesserung, die von Italien aus angeregt,

aber in Deutschland verwirklicht wurde; so auf dem Wege der Philosophie, wo Spinoza seine Nachfolger nur in Deutschland finden konnte; so im Lebenslaufe der Dichtkunst christlicher Zeitrechnung *). Auf dem Gebiete der Tonkunst war jenen drei Sendboten der Beruf zugefallen, das, was in Italien, in Frankreich, in England angestrebt und ersehnt worden, diesen edlen Kulturstätten, und damit dem eignen Vaterland' und dem gesammten Kunstwesen in einer jenen Völkern selber nicht erreichbaren idealen Vollendung darzubringen. Keins dieser Völker hat über sie hinaus einen Fortschritt zu thun vermocht. Nur in Deutschland selber ist ein solcher durch Beethoven möglich gewesen, aber auf einem Gebiete, das von den andern Nationen gar nicht ernstlich angebaut werden konnte, auf dem Gluck ihnen die erste höhere Stufe wies und selber weit abstand nach Geschick und Beruf von seinen nächsten deutschen Nachfolgern.

Ihm war, im Gegensatze zu den andern Beiden und zu sonstigen deutschen Tonkünstlern, denen es gegeben worden, auf die mannigfaltigsten Aufgaben mit Glück einzugehn, eine scharfgezeichnete, unverrückbare Bahn zugewiesen: das ernste musikalische Drama zu vollenden, in dem Sinne, wie dasselbe in Italien und Frankreich angestrebt worden war. Alles, was er ausserdem geschaffen, verdient nach Umfang und Inhalt kaum, neben jener eigentlichen Lebensaufgabe zur Betrachtung gezogen zu werden. Jene einzige Aufgabe aber hat er mit solcher Energie gefasst, dass die durch den Lauf von mehr als zwei Jahrtausenden immer wieder auftauchende Idee eines musikalischen Drama's erst an seinen Schöpfungen zur Entscheidung herangereift erscheint.

*) „Es ist ein einziger grosser Gang zu der Quelle der wahrhaften Dichtkunst zurück, auf dem alle Nationen von Europa die Deutschen begleiten, oft überholen, am Ende aber Eine nach der Andern zurückbleiben. Italiener, Spanier, Franzosen und Engländer blieben auf diesem Wege in verschiedener Weise bei der griechisch-römischen oder bei der alexandrinischen Bildung haften; die Deutschen allein setzten den steileren, aber belohnenderen Weg fort und gelangten zur schönsten Blütezeit griechischer Kunst und Weisheit.“ Gervinus, Gesch. d. deutschen Dichtung. I, 10.

Schon die griechische Tragödie hatte sich der Musik — gleichviel, wie man sich dieselbe bei den Griechen vorzustellen hat — als Trägerin des Gedichts bedient, sie im Verein mit dem Worte zu ihrem Idiom erhoben und in der Verknüpfung aller Künste die höchste Kunstwirkung gesucht; ja, schon das Morgenland, China und Indien, hat ähnliche Wege betreten, und gleiche Strebungen haben sich früh und fortlaufend in den Spielen des Mittelalters gezeigt, wie weit auch dies alles hinter den idealen Schöpfungen der Hellenen zurückgeblieben ist. Dann ward zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts (und etwas früher) die Wiederherstellung der griechischen Tragödie mit musikalischer Diktion im Sinne der Alten ausgesprochener Zweck eines Vereins geistvoller und gelehrter Italiener, die sich keineswegs an blosser Spekulation begnügen mochten, sondern mit gestaltungskräftiger Lust sogleich auf thatsächliche Verwirklichung losgingen. Dass aus dem, was hier in idealem Sinne begonnen wurde, sich die Oper in Italien mit unverkennbarer Hinwendung auf Sinnengenuss, das lyrische Drama in Frankreich mit seinen höfischen Pointen und seiner an Grösse streifenden Vornehmheit herausarbeitete: das gewährte den unerlässlichen Unterbau für Gluck's Unternehmen, diese Oper, dieses lyrische Drama mit der jetzt erst gewonnenen Kraft geeigneten Formgeschicks und scenischer Einsicht zur Wahrheit, das ist zur Idealität zu erheben.

Erst mit Glucks Werke trat die Frage vom musikalischen Drama thatsächlich vor das Bewusstsein und Nachdenken der gebildeten Menschheit; und noch bis zu dieser Stunde steht sie ihm als ungelöste Aufgabe vor, als eine Aufgabe, deren Wichtigkeit man nicht bezweifeln kann, da der Gegenstand fortwährend die begabtesten Völker und eine grosse Reihe vorzüglicher Dichter, Künstler und Denker beschäftigt hat. Die Hellenen nahmen, wie es stets ihre Art war, ihre Stellung zu dieser Frage ganz naiv; sie verbanden dichterische mit musikalischer Diktion, ohne das Wesen beider und den etwaigen Zwiespalt zwischen der Musik einerseits, dem Wort' und der Handlung andererseits zum hellern

Bewusstsein zu bringen, ein Zwiespalt, der auf der voraussetzlich niedrigen Stufe ihrer Musik nur wenig empfindbar sein mochte. Erst an dem Gegensatze, der zwischen Gluck und seinen Vorgängern hervortrat, wurde klar, dass die Musik ihrer Natur nach keineswegs mit dem Wort' und dem dramatischen Einherschritte durchaus zusammenstimme, dass beide Theile sich oft widerstreben und nur durch gegenseitige Nachgiebigkeit und Opfer sich vereinigen lassen. Welcher Art diese Opfer? wie weit die Nachgiebigkeit nothwendig und statthaft? das war die Frage zwischen Gluck und seinen Vorgängern und Zeitgenossen, das ward später die Frage zwischen Mozart mit seinen Nachfolgern und Gluck, das wird die Frage sein, die jedem künftigen Operndichter und Opernkomponisten und allen denkenden Theilnehmern zu thatsächlicher oder gedanklicher Entscheidung gegenübertritt. Es ist eine Sphinx, die mit fragenden Blicken in tausendjähriger Unbeweglichkeit vor uns ruht, durch ihr Beharren uns bewegt und anzieht und nicht ohne gewichtvollen Urtelsspruch entlässt, die nur den Unbesonnenen und Vorwitzigen in den Abgrund der Vergessenheit stürzt, neben der die Sinnenden, jeder mit der ihm zugefallenen Lösung — an ihrer Spitze Gluck — als berufene Priester der Erkenntniss und erkenntnissvollen That thronen, lebendige Monumente der fortschreitenden Geistesarbeit.

Der erste flüchtige Hinblick auf diese über Jahrhunderte zurück und vorwärts reichende Fortbewegung einer Idee, die stets von Neuem die Theilnahme der Kunstwelt und aller die Bedeutsamkeit der Kunst im Volksleben Begreifenden anregt, er gewährt einen belehrenden und erhebenden Einblick in die Werkstätte geschichtlichen Lebens. Nichts erfolgt hier zufällig, nach Stimmung, Laune, Willkür. Ueberall waltet, wenngleich den eben am Werke Seienden oft unbewusst und unbegriffen, Folgerichtigkeit, Vernunft in streng dialektischer Entwickelung des höhern Gedankens aus den ihn unterbauenden und erst in ihm versöhnten Gegensätzen. Gebrach auf der einen Seite den die Wiedererweckung des griechischen Drama's Anregenden für ihre Idee die Fülle der gestal-

tenden Kraft, war dieses Vorhaben schon an sich der Gegenwart ab- und einer unwiederbringlich versunkenen Vergangenheit zugewandt: so betraten im Gegensatze dazu die Bildner der Oper den Boden realer Wirklichkeit; nur die Namen und Masken entlehnten sie der Vergangenheit — und zwar den Vorfahren des eignen Volks; was hinter diesen Masken lebte, waren sie selber nach ihrem Wesen in der Gegenwart. Damit aber fanden sie Gunst und Vermögen, die Kraft und Geschicklichkeit und Einsicht zu sammeln, deren es zu lebendiger und lebenwirkender Gestaltung bedurfte. Hatte nun auf der einen Seite die Idee vergebens nach Verkörperung gerungen, auf der andern das leibliche Wachsthum noch nicht vermocht, das Ideal an sich selber zu verwirklichen: so trat aus beiden Unzulänglichkeiten, die jede ihre nur einseitige Berechtigung hatten, das versöhnende höhere Recht hervor, die Idee nicht als vergangenes oder vergängliches, sondern als ewiges Dasein in vollgenügender Lebenskraft zu verwirklichen. Dies geschah durch Gluck. Nicht dem versunkenen Hellenenthum, nicht der dahinfliessenden Gegenwärtigkeit seines Jahrhunderts, dem ewigen Menschenthum baute Gluck seine Altäre mit den Kräften, die seine Vorgänger gesammelt und gezeitigt hatten. Andre folgten ihm und werden ihm noch folgen mit der Aufrichtung neuer Altäre für neue Gottheiten, das ist: Ideen. Aber dazu — und zu dem Begreifen dessen, was nach ihm geschehn ist und geschehen wird, führt kein anderer Weg, als über ihn hinaus. Schrittlings, streng folgerecht ist der Gang der Geschichte. Selbst die Sprünge jener neuerungs- und originalitätsüchtigen Wildlinge, die sich Genies dünken, sind gleich den Explosionen und Meteoren im Naturreiche nur Ausläufer des organischen Fortschritts und Wuchses, der sich im ewig neuen Werden des Vernunftreiches gleichmässig erweist, wie im ewigen Wandel des Naturreichs. Das aber, dies Erkennen der unausgesetzt waltenden Vernunft in jedem Zweige geistigen Lebens, ist die grosse Lehre der Geschichte, an der wir unser eignes Streben, wieweit es vernünftig, ermessen und vor den Truggespenstern Zufall und Willkür sicher wissen. Allen zugänglich

weilt die gedankenvolle Göttin mit schwerem Augenaufschlag, allen giebt sie Bescheid nach dem Maass der Frage. Wer endlichen Rath für das heutige Thun von ihr begehrt, den allerdings verwirrt der Hinblick auf das gestrige, das nimmer wiederkehren kann; wer Nichtigem, Aeusserlichem nachtrachtet, den weist sie zu dem zerknüllten und verstäubten Tand, den das für ewig Versunkene zurückgelassen. Man muss fragen, vernehmen gelernt haben. Denn in allem Dasein mischen sich Ewiges und Vergängliches.

Woran wir nun diese grosse Lehre der Geschichte mit vollster Sicherheit erfassen können, das sind jene Männer, die berufen waren, einen hervorragenden geschichtlichen Prozess zur Entscheidung, dialektische Gegensätze zur Versöhnung in einem höhern Schlusssatze zu bringen. Als einer von ihnen ist oben bereits Gluck uns gegenübergetreten. Mögen seine Schöpfungen der Gegenwart fernergetreten sein (geschieden aus ihr sind sie keineswegs), die Gesammtthat seines Lebens lebt fort, wirkt fort und wird auch die Werke hoch emporhalten über dem dahinrauschenden Wellenspiele des vergänglichen Lebens. Jener geschichtliche Prozess, der in Gluck zu weitreichender Entscheidung kam, ist aber um so bedeutungsvoller, da er neben der dramatischen Frage noch eine weit tiefere, das Wesen der Tonkunst selbst treffende mitumfasst. Die Frage: ob Musik blos Formenspiel, blos Sinnenlust, allenfalls höchst allgemeiner und unbestimmt bleibender Ausdruck ungefährer Stimmung? — oder ob sie treffender Ausdruck des Gemüthslebens und damit erst gleich den andern Künsten wirkliche Kunst, Offenbarung des innern Menschenlebens sei? — diese Frage hat unausgesetzt Philosophen und andre Denker beschäftigt, je nach ihrer unbewussten Entscheidung im Innern der Künstler die Richtung auf das Geistige oder Leibliche, auf das Ewige oder Vergängliche bestimmt. Zeugende Urkunden dafür oder dagegen sind allerdings alle Werke der Kunst, vor Allem die höchsten, gleichviel, welchem Kunstzweige sie gehören. Allein wie zweifelvoll lässt das Zeugniss der reinen Musik im Vergleich zu der mit dem Wort verbundenen! und dieser wieder im Vergleich zu der, die sich auf das Wort, auf be-

stimmten persönlichen Karakter, auf eingreifende bestimmte Verhältnisse einlässt und an diesen allgemeiner vertrauten Wesenheiten dreifache Beistimmnng wirht, gleichsam Eideshelfer des alten Rechtsganges, deren Eid den des Hauptzeugen oder der Partei verstärkte! Hier legen sich Glucks Werke dem Urtheil als gewichtigste Zeugnisse vor; in den Italienern, seinen Vorgängern, voll des süssen Sinnen- und gewandten Formenspiels, und in ihm, dem das ganze Drama nach Wort, Person und Handlung zuerst vor allen Andern zur Wahrheit werden sollte, sehn wir jene Lebensfrage der Tonkunst in Thatsächlichkeit und gleichsam leiblicher Persönlichkeit vortreten, um ein Zeugniss, so schwer wie das Schwerdt des gallischen Brennns mit dessen væ victis*) in die Wagschale zu werfen.

Solche Männer, wie wir an Gluck ihrer einen erkennen, sind nicht willkührlich oder zufällig hervorgetreten und hervorgehoben; wer vermöchte das? sie sind Organe, die der arbeitende Geist der Menschheit sich geschaffen zu bestimmtem Zwecke, alle Stralen einer Kulturperiode, wie in einem Brennspiegel, in der Seele dieser Erkorenen zusammenfassend zu Einer weithin leuchtenden und zündenden Flamme. Sie haben es nicht aus sich selber beschliessen und vollführen können, sondern es ist an ihnen und allerdings dann durch sie**) vollzogen worden. Kein Andrer kann's, sie müssen's. Händel, der mächtige Händel, konnte nicht, was Gluck vorbehalten war, obgleich er denselben Schauplatz fast in denselben Jahren betreten und ein hoebherrlicher Ringer war auf der Kampfbahn zum selhigen Ziele. Gluck selber hat lange gestrebt und gerungen, ohne des Ziels, das ihm gesetzt war, ansichtig zu werden; ja er ist, nachdem er es erblickt, wieder gewichen von der Bahn, bis dennoch seine Idee sich durch ihn vollzog und er seinen Namen an das Fussgestell des Götterbilds schreiben durfte.

*) Wehe den Besiegten.

**) Trahimur, non trahimus, wir werden dahingezogen, nicht wir ziehen dahin.

Dieser durch das einheitliche Leben der Menschheit waltende Geist weiss aber auch zu jeder Aufgabe das rechte Organ zu bilden und heranzurufen. Nicht Begabung schlechthin genügt, sondern die eigenst gemässe muss an's Werk. Nimmermehr hätte das deutsche Volk hinlängliche Gewandtheit und spielende Sorglosigkeit genug besessen, Kunstformen und Stimmen für den Zweck der Oper, die werden sollte, zu schmeidigen. Das fiel den warmblütigen, elastischen, leichtlebenden Italienern zu, denen die milde Natur, die Gewohnheit, sich öffentlich und gefällig darzustellen, das Zusammenwohnen mit den Gebilden der klassischen Kunst, die von den Römern her überlieferte Gewandtheit in scenischer Rede und Darstellung hülfreich diente. Dann erst trat das schon von Natur mehr auf Innenleben gewiesene deutsche Volk heran, um jenem Formenspiel den idealen Inhalt einzugiessen, der verführerischen leichtfertigen Undine die treue Menschenseele einzuhauchen. Von allen deutschen Künstlern aber war wiederum Gluck gerade für diese Aufgabe das eigenst vorgebildete Organ. Nicht etwa durch allgemeine Ueberlegenheit des Talents und der Bildung, — so oberflächlich wird nicht über hohen Beruf entschieden, — sondern durch die eigenthümliche Wahl und Richtung der Kräfte. Man kann keineswegs schlechthin annehmen, dass Gluck seinen Vorgängern und Zeitgenossen an musikalischer Kraft überlegen gewesen; Händel überragt ihn hierin und in künstlerischer Durchbildung um eines Hauptes Länge, Francesco Majo kann ihn an Reiz und Mannigfaltigkeit der Melodie vielleicht überbieten, des dicht ihm nachfolgenden überreichen Mozart nicht zu erwähnen. Ja, soweit sich überhaupt Geistiges wägen und schätzen lässt, darf man wohl aussprechen: Glucks musikalisches Vermögen ist genau — knapp zugemessen für seine besondere Aufgabe, dem Wort' und der Handlung die Musik auf das treueste anzueignen; reichere Begabung, höhere musikalische Durchbildung hätte ihn davon abgezogen. In seiner Beschränktheit — Beschränktheit nach dem Maasse der überreichen Tongeister Mozart und Händel — was kam ihm zu statten? Wort und Karakter und Handlung! und dazu die Macht,

das Alles in höchster Bedeutsamkeit zu erfassen; — und dazu die Karakterkraft und Treue, nichts als das Eine zu wollen: den hohen Menschengebilden und Menschengeschicken, die seinen Geist erfüllt hatten, den Schauplatz idealen Daseins zu bereiten.

Das ist der Mann, dessen Leben zu schildern ich unternommen.

Jugend und Schule.

Christoph Wilibald Gluck wurde seinen Aeltern, Alexander Gluck und Anna Walburgis, am 2. Juli 1714 zu Weidenwang, einem Dorfe bei Neumarkt in der obern Pfalz*), geboren. Von sechs ihm nachgebornen Geschwistern ist der älteste Bruder, Christoph Anton, geboren am 11. April 1716, vermuthlich schon als Knabe gestorben; drei Brüder und zwei Schwestern blieben neben Christoph am Leben. Die jüngere Schwester verheirathete sich später an einen Husarenrittmeister Klaudius Hedler. Aus ihrer Ehe stammte die später ausgezeichnete Sängerin Marianne, die der Oheim, unser Gluck, adoptirte, der er seinen Namen verlieh und die er in ihrem sechszehnten Jahre, 1776, durch den Tod verlor.

Der Vater, Alexander, war in frühern Jahren Büchsenspanner des Prinzen Eugen von Savoyen, dann Förster zu Weidenwang, 1717 Waldbereiter im Dienste des Grafen Kaunitz gewesen. Ueberhaupt war es eine Försterfamilie; der Grossvater, Johann Adam, und zwei Oheime Glucks waren ebenfalls Jägersleute. Aus diesen niedrigen Stellungen ward Alexander 1722 zum Forstmeister des Grafen

*) Die genau berichtigte Feststellung des Geburtsjahrs und Orts ist das Verdienst Anton Schmidts, dessen höchst verdienstlichem Werke: „Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken . . . Leipzig, Fr. Fleischer, 1854." die reichhaltigste und sorgsamste Sammlung der Lebensverhältnisse und Hergänge zu danken, und die uns wie jedem, der unternehmen wollte, über Gluck zu schreiben, die dankenswertheste, fast unentbehrliche Vorarbeit geworden ist.

Kinsky, 1724 zu gleicher Stellung bei dem Fürsten Lobkowitz befördert. Mit dem Uebertritt in den kaunitzischen Dienst 1717 musste der Vater mit den Seinen nach Böhmen übersiedeln, und zwar zunächst nach Neuschloss bei Böhmisch-Leypa in den Waldbergen des Leitmeritzer Kreises. Dem ersten Umzug folgten andre nach Kamnitz, wo man durch Forst und Höhenzüge sich westwärts in das erweiterte Elbthal bei Tetschen wendet, nach Eisenberg, nach Reichstadt. Hier trat der Vater in den Dienst der Grossherzogin von Toskana, in welchem er 1747, nachdem unser Gluck schon längst von ihm geschieden, starb.

Soviel wie gar nichts ist uns über die ersten Jahre des kleinen Christoph berichtet; wer hätte wohl von dem armen Försterbuben wissen und erzählen sollen, der im Dunkel des Waldes, in der Armuth und Dienstbarkeit des väterlichen Hauses aufwuchs und von einem Wohnsitze zum andern mit herumgezogen wurde, nirgends recht heimisch werdend? Nicht Weidenwang, nicht Neuschloss konnte der Kleine als seine Heimath empfinden lernen; der Wald war es, der Wald mit seinen träumerischen Schatten, mit den märchenhaft durchzitternden Streiflichten. Hat er da Musik vernommen, so konnt' es keine andere sein, als der Kibitzruf im Busch und der Hirschenschrei, der das Weibchen zur Atzung ruft oder zur Quelle. Zu Hause, bei der ärmlich beschränkten Mutter, unter dem scharfen Hinblicke des rauhen Vaters, der nach Jägersart oft so hart war und den Druck des ewigen Dienstthums seine Knaben in tyrannischer Eigenwilligkeit entgelten liess, war nicht viel Freude zu holen. Der trautere Tummelplatz wird wohl der Wald gewesen sein mit seinen Waldbeeren, mit seinen Verstecken, wo man den Vogelnestern nachspüren, dem Wild' auf ferner Waldwiese lauschen, wo unser Christoph, wenn er allein war, träumerisch jenem Rauschen und leisen Hall nachhängen konnte, die unter der Heimlichkeit der brütenden Mittagssonne, unter dem Hauche der erwachenden Abendlüfte so ahnungsvoll durch den Wald ziehn. Niemand hat ihn da beobachtet, Niemand davon erzählt, er selber ist, soviel wir wissen, sich dessen niemals erinner-

lich gewesen. Aber viel später, als er längst aus dem heimlichen Forst in das Getreibe und Geräusch der Städte, aus dem Schoosse des Naturlebens auf die naturferne — damals der Natur so weit abgerückte Hof- und Theaterwelt übergesiedelt war: viel später sind jene Waldhalle, jene leisen und so übermächtig das naturtreue Herz rührenden Liebesrufe und geheimen Seufzer in ihm wieder wach geworden und er hat sie seinen Schöpfungen eingehaucht, wo es galt, unsre Ureinheit mit der Mutter Natur wiederherzustellen. Nichts geht im Künstlerleben verloren und nichts, was in dasselbe eingegangen, bleibt so leicht verschwiegen; alles Erlebte kehrt in den Kunstgebilden wieder. Jene Naturklänge werden wir weit später im Orpheus und andern Schöpfungen wiederfinden.

Der Vater natürlich war ein Forstmann nach anderer Weise. Wie oft mussten seine Buben, der Christoph und der Anton, im strengsten Winter den in den Forst reitenden Vater barfuss begleiten und ihm Jagd- und Messgeräthe nachtragen! Gluck hat es noch im spätern Alter in traulichen Stunden seinen Freunden und Besuchenden in Wien erzählt und sich dabei in die munterste Laune geplaudert! er scheint von der Höhe, die er erreicht, mit Behagen auf den niedern Anfang zurückgeblickt zu haben. Der Vater beabsichtigte dabei neben der Hülfe für ihn selber zunächst wohl nur Abhärtung der Knaben, wie sie für Förstersleute ziemt; dies deuten Glucks spätere Erzählungen an. Ob er sie, namentlich seinen Christoph, im Stillen für die Jägerei bestimmt, ist nicht ersichtlich. Gewiss scheint, dass ihm die Bestimmung zum Musiker nicht in den Sinn gekommen (wie hätte der Förster auf solche Pläne gerathen sollen!) wenigstens nicht so frühzeitig. Vielmehr spricht sich deutlich die Absicht aus, dem Knaben eine tüchtige Schulbildung zu Theil werden zu lassen, die nach damaligen Begriffen (zumal in den untern Schichten des deutschen Lebens) viel weniger für den Musiker als für den höhern Forst- und Hausbeamten des Adels rathsam schien. Nach Vermögen für die Ausbildung des Sohnes zu sorgen, der sich von frühester Kindheit überaus lebhaft, von feurigem

Temperament' und kräftig fassendem Geiste gezeigt, lag offenbar in der Absicht des Vaters.

Schwerlich boten sich zunächst andere Gelegenheiten dazu, als die Landschulen in Kamnitz und Eisenberg, die wohl den übrigen ganz löblichen böhmischen Land- und Stadtschulen gleichgestanden haben werden. Dass auf einer böhmischen Schule, in diesem von jeher so musikreichen Lande, unter dem Einflusse des katholischen, der Musik vielbedürftigen Kultus, Gesang geübt worden, versteht sich. Auch Gluck lernte da singen, sang bald ziemlich gut vom Blatt, fand sogar Gelegenheit, sich auf Violin- und Violoncell zu üben und soll beide Instrumente schon damals fertig und sinnvoll gespielt haben. Dass die Kirchenmusiken, die er oft zu hören Gelegenheit hatte, zur Weckung der Musiklust und des Musiksinns beigetragen, lässt sich wohl annehmen. Tiefere Eindrücke scheint der Knabe nicht davongetragen zu haben, da er später nur einmal (soviel bekannt) zur Kirchenkomposition angeregt worden ist.

Der jedenfalls beschränkte Bildungskreis, den jene Landschulen bieten konnten, genügte den Absichten des Vaters nicht auf die Länge. Nachdem der Knabe jene Schulen vier Jahre lang besucht, vertraute der Vater ihn 1726 dem Jesuiter-Gymnasium zu Kommottau an, dem er sechs Jahre, bis 1732, zugehörte. Wie der Unterricht auf diesem Gymnasium in damaliger Zeit beschaffen gewesen und was namentlich unser Gluck aus ihm davongetragen, ist nicht näher ermittelt. Im Allgemeinen ist von den Lehranstalten der Jesuiten*) bekannt, dass in ihnen ein geisttödtender Formalismus herrschte, dass die Schüler unter andern Kenntnissen auch im Lateinischen geübt wurden, hier jedoch mehr auf den klaren Wohl- und Vollklang der sogenannten ciceronianischen Redeweise, als auf tieferes Eingehn in das klassische Alterthum und den freien Geist desselben sich hingeleitet sahen. Auch in Redeübungen und geschichtlichen Ausarbeitungen sollten die Schüler nichts vorbringen,

*) Man vergleiche Karl v. Raumer's Geschichte der Pädagogik, zweite Ausgabe, Theil I, S. 302 u. f.

„was sie nicht durch Autorität oder Beispiel eines probaten Schriftstellers beweisen“ könnten; das Hauptaugenmerk ging darauf hin, zu blindem Gehorsam, zur Beugung des freiheitathmenden Geistes unter Satzung und Glauben, zur unbedingten Anhänglichkeit an die „eine, wahre Kirche“ zu erziehen. So kam also Gluck aus der Dienstbarkeit unter dem strengen und selber dienstbaren Vater in die methodische Schule für Dienersinn. Schwächere Karaktere müssen an solcher Misshandlung ihrer Jugend erlahmen, zermürbt oder zu Tücke und Heuchelei, — starke zu gespannter Kraft und erhöhtem Unabhängigkeitsinn aufgereizt werden. Gluck muss den bedrängenden Einfluss tief empfunden und einen kräftigen Trieb zu freier Selbstbestimmung in sich auferzogen haben, wenn er nach solcher Schulzeit fähig geblieben, das ihm zugewiesene Kunstgebiet aus eigner Machtvollkommenheit des auf den Grund der Sache dringenden Genius umzugestalten. Und dennoch, so gewiss dies geschehn, ist ihm lebenslang die Spur dieser Jugendzeit, die Narbe der Fesseln geblieben, die er gleichsam von der Geburt an seine Jugendzeit hindurch getragen. Wir werden sie wiederfinden in seinem Verhalten, selbst in einzelnen Zügen seiner Werke.

Unserm Gluck gewährte jedenfalls das Gymnasium neben dem Unterricht in den ordentlichen Lehrzweigen den grossen Vortheil, dass er in der Musik weiter unterwiesen wurde, einigen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel erhielt, auch bei den Musiken in der Ignatiuskirche mitzuwirken Gelegenheit fand.

Von Kommotau siedelte er 1732 nach Prag über, um sich wissenschaftlich und auch in der Musik weiter zu fördern. Aus welchen Hülfsquellen dies möglich wurde, ist nicht bekannt. Der Vater hatte neben ihm noch fünf Geschwister zu erhalten und konnte für ihn immer weniger thun; die Bedürfnisse wuchsen, die Einnahmen nicht.

Ob Gluck damals schon beschlossen, — er hatte nun achtzehn Jahre, — sich der Musik zu widmen, ob er oder sein Vater bisher ein anderes Ziel im Auge gehabt, das ist nicht bekannt. Jedenfalls geschah kein Schritt zu der höhern Laufbahn des Komponisten

hin; dazu würden die Mittel gefehlt haben, wär' auch (was nicht zu ermitteln und zu glauben ist) Einsicht und Absicht dazu vorhanden gewesen. Nur das äusserliche Bedürfniss trat bestimmend heran; Gluck musste für den Lebensunterhalt sorgen und konnte ihn füglich nur in der Musik finden. Er ertheilte Unterricht im Gesang und Violoncellspiel, sang und spielte Violin und Violoncell in verschiedenen Kirchen, namentlich in der Teinkirche, hier unter Leitung des damals geschätzten Czernohorsky, Komponisten, Orgelspieler und regens chori (Direktor) an dieser Kirche, hatte auch dazu eine „monatliche Bestallung“, wenngleich die damit verbundenen Einkünfte nach üblichem Maasse nicht allzureichlich ausgefallen sein können. War der Magen des hochaufschiessenden, starkknochigen Burschen, der vom Forst her Geduld bei schmalen Bissen, aber auch heroischen Appetit gelernt hatte, allzuschwer zu befriedigen, so zog er, zumal in den Ferien und den zahlreichen Festtagen des katholischen Landes, auf Dörfern und Flecken als wandernder Musikant — als prager Student, wie man es in den Städten nannte — umher, sang den Alten launige Weisen, trug auch manch dörfliches Lied wieder heim, das immerhin in seinen lustigen und volksmässigen komischen Singspielen später wieder auftauchen mochte, spielte gelegentlich den schwarzäugigen Dirnen und den leicht erregten Burschen zum Tanz auf, brachte Jedem, was Jedem behagte. Gern ward' er gesehn, der launige, stets muntere Musikant mit den klugen, hin und her flackernden und dann wieder so stier eindringenden Augen unter der hohen Stirn; gern ward' er gehört und gern bezahlt. Nur das Geld fehlte gar oft in den Dörfern. So bezahlte man ihn in — frischen Eiern. Die sammelt' er denn im Quersacke, schritt mit seinen langen Beinen und stählernen Knieen weiter zum nächsten und dritten Dorfe, bis er die Eier gegen Brod umsetzen und am ersten Waldsaume sein phäakisch Mahl halten konnte.

Das Treiben sättigte nicht blos, es übte zugleich den jungen Musikanten auf seinem Instrumente. Bald konnte er sich in die grössern Städte wagen und gab vor gebildeten Zuhörern Konzerte,

in denen er mit seinem Violoncell — denn das und Violin blieben seine Lieblingsinstrumente — Beifall und bessere Einnahmen erwarb, auch bei dem Adel, der damals überwiegende Geltung in allen Angelegenheiten hatte, Gunst und Unterstützung fand, besonders bei der Familie der Lobkowitz, denen viele seiner Vorfahren im Forste gedient hatten und die nun in dem geschickten Musiker einem ihrer Zugehörigen und gewissermaassen Bediensteten gern Gunst erwiesen, wie das von Alters her in der Art des wohlwollenden österreichischen Adels lag.

Bis 1736, also bis in sein zweiundzwanzigstes Jahr, lebte Gluck in diesen Verhältnissen, ohne Ahnung einer grössern Zukunft, seiner Lage so froh, so liebewarm für Alles, was ihm geschah, dankbar, dass er lebenslänglich Böhmen sein eigentliches Vaterland, die Böhmen seine Landsleute und Wohlthäter nannte.

Besinnen wir uns hier einen Augenblick. Was haben wir erblickt? — Einen Knaben aus ärmlicher Beschränktheit, aus der Einsamkeit des Forstes auf den allgewöhnlichen Schulweg gebracht. Nichts deutet, nichts leitet mit Absicht auf die künftige Bahn des Kindes hin, von der weder er noch die Seinen auch nur eine ungefähre Vorstellung gehabt haben können. Zur Musik kommt er, wie alle Schulkinder. Mag er dabei mehr Lust und Geschick bewiesen, sich später sogar hervorgethan haben, so geschah das doch in einer Richtung, die er bald für immer verlassen sollte. Nicht der Konzertsaal, nicht die Laufbahn des Virtuosen war ihm bestimmt, er sollte sich vielmehr als Gegner des Virtuosenthums bezeigen, sobald er auf der Bahn, die sein wartete, zum Bewusstsein seiner Bestimmung gelangt war. Und der Konzertsaal war seinen Werken nicht hold.

Wie ganz anders war sein Weg, als der der meisten unserer Tonkünstler! Beethoven sieht das Licht im Schooss' einer Musikerfamilie, sammelt schon im dritten Lebensjahre den ersten musikalischen Honig von den Lippen seines Vaters, richtet sich schon so früh an dem in der Kinderphantasie riesengross gewachsenen Bilde des Grossvaters Ludwig auf, der es bis zum Kapellmeister!

gebracht. Mozart ist der Sohn eines hochgeschätzten Musikers, gleichsam mitten in Musik geboren und aufgewachsen. Schon im dritten Jahre weckt ihn das Klavier der Schwester zu sinnigen Tonspielen, schon im nächsten Jahr erhält er vom Vater Unterricht, schon im fünften Jahr ersinnt er kleine Tonstücke, die der Vater aufschreibt und die dem Sachkundigen die klug anregende und leitende Hand des Vaters *) verrathen. Im sechsten Jahre besucht er München und Wien, im siebenten und achten Paris und London und versetzt überall die grosse Welt als Virtuos und Tonsetzer in Staunen. Aehnliches wäre von Bach und Händel zu berichten. Noch eins kommt all' diesen Künstlern zu statten. Sie alle werden zuerst und vornehmlich an das Klavier geführt, an dies seltsame Instrument, das in jedem Ton unbefriedigend ist, in jeder Melodie von den andern Instrumenten beschämt wird und gleichwohl — eben darum — der glücklichste Vater der schöpferischen Phantasie zu den reichsten und vielseitigsten Gebilden sich erweist. Melodie mag aus dem Gesang, aus dem Spiel der Bogeninstrumente naturgemäss in die Seele fliessen; schöpferische Allseitigkeit, die Macht, Melodie gegen Melodie gleichzeitig aufzuführen, selbständige Stimmen zu gruppiren und dramatisch gegen einander zu bewegen: mit einem Worte, die Dramatik der Musik, die Polyphonie, sie findet nur im Klavier das gemässe Hülfsorgan. Nun! gerade das wird Gluck erst später zugänglich, — und es bleibt ihm fremder, als die zuerst ergriffenen Instrumente, die so innig in die Seele sich hineinsingen, dass das nachkommende Klavier sie leicht erkältet. Nirgends ist von irgend einer hervorragenden Leistung am Klavier die Rede. Die geistreiche Genlis erwähnt (allerdings aus Glucks späten Jahren, als er sich in Paris aufhielt) seines Gesangs und Spiels und meint vom letztern: er habe „ohne Finger" gespielt. Dass er ungeachtet des Stimmmangels und der Unfertigkeit der Finger beim Vortrag seiner Arien entzückend gewesen, weil das

*) Eine genügende Reihe derselben ist in Nissens Biographie Mozarts mitgetheilt.

Genie — das tiefste und thatkräftigste Gefühl der Sache, könnte man übersetzen — alles ersetze*), darf man ihr schon glauben.

Bei Bach und Händel kam noch früheste Beschäftigung mit der Orgel und Meisterschaft auf diesem Instrumente, das gleichsam unwiderstehlich zur Polyphonie hinführt, dazu. Alles vereinigt sich, den Weg Glucks in dieser ersten Periode seines Lebens als einen vom Beginn an dem der andern Meister grundverschiednen zu bezeichnen und die Ungunst erkennen zu lassen, mit der er in Bezug auf rein musikalische Entwickelung in Vergleich zu jenen in die Bahn getreten ist. Dieser Vergleich ist aber nicht zu umgehen, — denn wo soll man Maass und Erkenntniss für einen Künstler finden, als bei seinen Kunstgenossen? — und wir werden mehr als einmal auf ihn zurückkommen. Zunächst gleich bei Glucks höherer Musikbildung.

*) Ihre eignen Worte sind: Sans voix, sans doigts, Gluck est ravissant, lorsqu'il chante ses beaux airs en s'accompagnant du Piano. Le génie n'a point besoin ni d'agrément ni de fini; du moins il peut s'en passer. Sie galt selber für eine geschickte Spielerin.

Die Ausbildung des Musikers.

Was bisher für Glucks künstlerische Bildung geschehen war, konnte nur seine Geschicklichkeit im Spiel und Gesang, seinen Musiksinn im Allgemeinen gefördert haben. Ob er sich in dieser Zeit mit eigner Erfindung beschäftigt, ist unbekannt; wohl aber haben wir Grund, es zu vermuthen. Wer überhaupt lebhaften Trieb zum Komponiren in sich hat, der kann ihn nicht lange zurückhalten, der wartet nicht erst auf die Hülfe der Schule. Bei Gluck — eben so wie bei Haydn — kam nun noch das äussere Bedürfniss dazu. Vom fahrenden Musikanten fodert das Volk neue Lieder, frische Tänze neben der Wiederholung der alten beliebten. Aus dem Musikladen (wieviel deren gab es denn damals?) kann das nicht erst geholt werden, man macht es bequemer selbst, zu beiderseitiger Lust; auch Haydn*) hat so begonnen. Eben so war es damals mit den Konzertgebern bestellt; jeder schrieb sich sein Konzert aus den ihm beliebigen Passagen und unumgänglichen Melodien zusammen; was hätt' er sonst spielen sollen? Ein letztes Anzeichen für Glucks Thätigkeit im Tonsatz ist, dass Fürst Lobkowitz sich Glucks höherer Ausbildung annahm; er muss dazu doch Anlass gehabt haben.

*) Noch in den ersten Jahrzehnten unsers Jahrhunderts verfasste und verkaufte der geschickte Stadtmusiker Taubert in Halle zu jedem Ball' in Stadt und Umgegend neue Tänze, den Bogen zu acht Groschen. Abschrift zu behalten, fiel ihm nicht ein; es war bequemer, neue zu erfinden.

Im Jahr 1736 konnte Gluck nach Wien übersiedeln. Er fand Aufnahme und Unterhalt im lohkowitzischen Hause, und eben da Unterweisung in den Anfangsgründen der Komposition oder, wie man damals sich ausdrückte, des Satzes, also der Harmonielehre und der fünf Arten des einfachen Kontrapunktes. Ob mehr? ist nicht bekannt. Zugleich aber bot Wien ihm Gelegenheit, Kompositionen von Antonio Caldara (vielleicht dessen Demofoonte und Clemenza di Tito, die 1733 und 1734 dort in Scene gegangen waren), Joh. Joseph Fux, Francesco und Ignazio Conti und Giuseppe Porsile zu hören.

Ebenfalls im lobkowitzischen Hause lernte der lombardische Fürst Melzi den jungen Musiker kennen und ward von seinem Spiel und Gesang dermaassen eingenommen, dass er ihn zu seinem Kammermusikus ernannte. Auch er muss Hoffnungen auf Glucks schöpferisches Vermögen gesetzt haben; denn er führte ihn bald mit sich nach Mailand und übergab ihn dem Giovanni Battista Sammartini zu weiterer Ausbildung. Vier Jahre, bis 1741, ist Gluck in dessen Lehre gewesen.

Sammartini (eigentlich hiess er San Martini) war schon um 1726 Kapellmeister an einer Klosterkirche und Organist an zwei oder drei andern Kirchen in Mailand. Er war ein fleissiger Komponist, der in der Jugend für das Theater geschrieben (wovon nichts Näheres bekannt ist), später fleissig fortgearbeitet und über funfzig Messen gesetzt hat, auch Symphonien, in denen das Quartett die Hauptrolle spielte, besonders aber die Violinen (nach damaliger Art) alle Hände voll Läufer und sonstige Passagen bekamen*). Auch als Lehrer war Sammartini in jener Zeit sehr angesehen.

*) „Die Symphonien (sagt Burney in seiner Reise Theil I. S. 67. von Sammartini's Arbeiten) waren sehr sinnreich und voll von dem Geist und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist. Die Instrumentstimmen in seinen Kompositionen sind gut ausgearbeitet: er lässt keinen von den Spielern lange müssig gehen und vornehmlich haben die Violinen keine Ruhe. Man möchte jedoch manchmal wünschen, dass er seinen Pegasus auf die Stange ritte, denn er scheint oftmals ganz mit ihm durchzugehen.“

Was er eigentlich mit Gluck getrieben, ist nicht bekannt. Man kann annehmen, dass er ihn im Allgemeinen den damals gewöhnlichen Weg der Lehre geführt, ihn aus den Uebungen im einfachen Kontrapunkt zu denen des doppelten Kontrapunkts*) geführt, vielleicht auch zur Fuge angeleitet hat. Weit sind beide darin wohl nicht gegangen, denn schon hatte man sich in Italien von ernstern und tiefer angelegten Arbeiten, von dem Wege der Alessandro Scarlatti, Frescobaldi u. A. ab und mit grösster Bevorzugung dem Theater zugewendet; nur mit der Oper war in jener Zeit in Italien Glück und Ruhm zu erlangen. Auch müssten sich, wenn Gluck in diese Regionen der Kunst tiefer eingedrungen wäre, wenn er sich in denselben eingelebt hätte nach der Weise der grossen Kunstgenossen, deutliche Spuren davon in seinen Werken finden, wie in so vielen lebens- und lustvollen Schöpfungen Mozarts und der Andern. Aber gerade das Gegentheil wird sich bald zeigen.

Dafür hat der praktisch so vielbeschäftigte Lehrer sicher nicht versäumt, den Schüler in die damalige Praktik und Weise der Instrumental- und Opernkomposition Italiens einzuführen, auch ihn an kirchlichen Aufführungen wohl mitbetheiligt, um ihn durch Anschauung über Einstudiren und Direktion zu belehren. Von dem Allen finden wir sichere Spuren. Unmittelbar nach beendeter Lehrzeit betrat er selber den Schauplatz des Opernkomponisten und zeigte sich sowohl in der Direktion geschickt, als in den damals üblichen Formen des Opernsatzes wohl bewandert. Man könnte sogar versucht sein, in seinen muntern Symphoniesätzen mit den rührigen Geigen die Spur sammartinischer Schreibart zu suchen, wenn diese Schreibart wirklich (wie Burney meint) sammartinisch und nicht vielmehr die damals allgemein übliche oder doch verbreitetste gewesen wäre.

*) Einfacher Kontrapunkt heisst bekanntlich der Satz einer Stimme gegen eine andere gleichzeitige; doppelter Kontrapunkt die Satzweise, welche zwei gleichzeitige Stimmen so gestaltet, dass die unterste zur obersten und die oberste zur untersten werden kann, ohne dass die Umkehrung der Stimmen Fehler in den Satz bringt.

Selbst über die oben angedeutete Beschränkung des Unterrichts durch Ausschluss der tiefern Satzstudien liegt ein, wie uns scheint, treffender Belag vor. Dass nämlich Glucks Opernmusik keine Benutzung tieferer kontrapunktischer Kunst blicken lässt, ist noch kein Beweis dafür, dass er ihrer nicht mächtig gewesen. Die Richtung der italischen Oper seiner Zeit konnte von den kunstreichern Formen keinen Gebrauch machen, führte vielmehr von ihnen ab; Händel mit seinen fugirten oder figurirten Ouvertüren steht als Ausnahme fast einsam da. Nun aber hat Gluck eine Kirchenkomposition hinterlassen, die einzige, die vorhanden und deren Dasein festgestellt ist, sein

De profundis,

das in Paris bei Parri in Partitur erschienen ist*). Eine grössere Kirchenmusik giebt nicht nur Anlass zu polyphoner Stimmbehandlung, sie nöthigt fast dazu, wenigstens den, der ihrer mächtig ist und ihren Reiz in eigner Arbeit empfunden hat. Was finden wir nun im De profundis?

Der Psalm (der hundert und dreissigste) ist zwar mit sechs Abschnitten (No. 1—6) überschrieben, aber ohne vollkommenen Einschnitt als ein Ganzes behandelt, durchweg im Tone hoher, andachtvoller Feier, wie dem Inhalt und der geweihten Stätte des Tempels ziemend war. Schon nach dieser allgemeinen Auffassung darf man die Komposition ihres Schöpfers würdig, und fähig erachten, noch jetzt innige Theilnahme und künstlerisch-religiöse Erhebung in Ausführenden und Hörenden zu wecken**). Einzelne Züge, von denen nur ein einziger aus No. 5, a custodia matutina usque ad noctem (von der Morgenwache bis zur Nacht):

*) Es ist in der „Sammlung vorzüglicher Chorsätze für den Gebrauch in Singvereinen und Chorschulen", die der Verf. im Gefolge seiner „Chorschule" bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, vollständig mitgetheilt, Singstimmen und Klavierauszug.

**) Das Tempo, Adagio espressivo, würden wir lebhafter, fast wie Andante nehmen.



hier Raum finde, werden die, die Gluck auch nur einigermassen kennen, sogleich an die Weise des grossen Redners und seiner Hochsinnigkeit erinnern.

Die Komposition ist durchweg für vierstimmigen gemischten Chor geschrieben und vom Quartett, Oboen, Fagotten, Hörnern und Posaunen nebst der Orgel*) begleitet. Das Orchester hat bisweilen kleine Absätze des Chors mit einfach harmonischen Zwischenspielen auszufüllen, öfter synkopirt es, um dem einfachen Gesang gegenüber lebhaftere Bewegung zu unterhalten. Nur ein paarmal setzt es zu selbständiger Betheiligung an, z. B. bei No. 2,





*) Die Vorschriften Oboe o (oder) Violino 1, Viola o Violino 2, Organo o Pianoforte sind wohl nur Rücksichtnahme auf beschränktere Mittel.

**) Hier geht das obligate Orchester mit dem Diskant des Chors in Oktaven; und so wenig es sonst die Art des Verf. ist, auf kleine Flecken in

gegen den Diskant allein (Takt 2), dann gegen Diskant und Alt, endlich gegen den ganzen Chor. Im Ganzen verdoppelt es blos die Singstimmen; dasselbe thun die Posaunen und die Orgel unausgesetzt.

Der Chor selber ist im Wesentlichen durchaus homophon, so dass die Oberstimme melodieführend, die Unterstimmen nur begleitend mitwirken, wenngleich bisweilen eine oder ein paar Stimmen den andern vorgreifen. Anläufe zu polyphonem Satze fehlen nicht, aber sie wagen sich gleichsam nicht recht hervor. Ein Beispiel bietet gleich in No. 1 der zweite Satz*),



in dem der Diskant voraufgeht und der Tenor zwei Takte später nachahmt, aber nur vier Schritt weit und bald von den andern gleichbewegten Stimmen verschlungen. Ein einzig Mal wird ein ernstlicherer Ansatz zur Dramatik des Chors genommen, bei der Wiederkehr der ersten Worte. Hier



einem schönen Bilde pedantisch-peinlich Gewicht zu legen, zur Rechtfertigung dieser Oktaven wüsst' er nichts zu sagen, als dies: Gluck hat das Orchester seinen grosssinnigen Gang dahin wandeln lassen und es kleinlich gefunden, den Gesang auf der Achtelnote nach h umzubiegen. Er hat wohlgethan.

*) Hier und bei ähnlichen Mittheilungen ist aus Rücksicht auf den Raum die Begleitung weggelassen.

schreitet der Bass voran und man kann die Bedeutsamkeit seiner Weise, besonders bei dem Hauptworte pro-fundis nicht verkennen. Der Tenor antwortet fugenmässig, aber mit einer Taktrückung, die den ersten Nachdruck auf das ganz nebensächliche Wort de fallen lässt; der Alt hat nur den Aufschritt im de profun- behalten, aber die bedeutsam den Nonen- oder verminderten Septimenakkord anklingende Sext' in eine kalt bestimmende Quarte *) verwandelt; mit dem Eintritte des Diskants ist der Gedanke, der so treffend begonnen war, ganz aufgegeben.

Es ist nicht nöthig, auf die Komposition weiter einzugehn und ihren Werth, ihren grosssinnig andachtvollen Sinn näher nachzuweisen. Auch das Fernhalten von durchgeführter Individualisirung und Dramatik der Stimmen (von den Musikern Polyphonie genannt) ist kein unbedingter Vorwurf; das Werk steht darin auf gleicher

---

*) Der Anfangston d bezeichnet als Tonika den tonischen Dreiklang, den Ruhesitz der Tonart; der an sich sanfte Aufschritt in der kleinen Sexte trifft auf den bedeutsamsten Ton der oben erwähnten Akkorde, auf die None des kleinen Nonenakkordes. Dieser ist bekanntlich aus dem Dominantakkorde durch Zusatz der None zu der Septime erwachsen. Hat nun schon der Dominantakkord das Verlangen, sich in den tonischen Dreiklang aufzulösen und dort Ruhe zu finden, neigt sich in jenem Akkorde die Septime nieder und erweist sich damit als Hauptträgerin jenes Verlangens: so überbietet die ihr zugetretene None diesen Ausdruck und steigert ihn bis zum Ueberschwenglichen und Wilden im Durnonenakkorde, bis zum herben Weh' im Mollnonenakkorde. Der verminderte Septimenakkord, den wir oben gleichfalls genannt und den Gluck eigentlich in jenem Satze verwendet, ist aus dem Mollnonenakkorde durch Weglassung des Grundtons hervorgegangen; er ist der verkümmerte, seiner Wurzel beraubte Nonenakkord, ist (wie die Kompositionslehre zeigt) in jeder Beziehung kümmerlich, haltlos, schwankend. Sein Wesen ist zusammengefasst in der Verbindung der beiden Aussentöne, hier die niederschreitende Septime b — cis bildend, nach der aufschreitenden Sexte d — b.

Dies alles sagt dem für Musik Erweckten schon unmittelbares Empfinden; auch ist es gewiss vielen Lesern schon längst zu klarer Erkenntniss gekommen. Allein gegenüber der ewig wiederholten Annahme, dass die Sprache der Töne keines bestimmten Ausdruckes fähig und Erkenntniss ihres Inhaltes nicht zu erlangen sei, scheint es nicht überflüssig, wenigstens hin und wieder auf diese Erkenntniss hinzudeuten, besonders wo man sich über einen Zeugen der Wahrheit, wie Gluck, zu verständigen hat.

Linie mit den meisten damaligen und nachherigen Kirchenmusiken Italiens und auch Deutschlands. Uns soll es in Erinnerung bleiben und nach langer unverdienter Vergessenheit dem Leben zurückgegeben sein. Indess zeigt eben der Weg, den Gluck dabei genommen, dass ihm jene schatzreiche Schreibweise nicht nahegelegen, nicht Bedürfniss, oder von verlockender Kraft gewesen, dass er oft nach ihr gegriffen, alsbald aber wieder abgelassen hat. Am deutlichsten tritt das in der obigen Stelle des de profundis hervor. Der Satz hebt bedeutsam an, will unverkennbar Fugensatz werden, sinkt aber schon bei clamavi in Ermattung, um sich dem — obenein unzeitigen Eintritte des Tenors zu bequemen. Wie nahe lag die dem Anfang entsprechende Führung,



wenn polyphone Fassung in Gluck's Sinn und Gewohnheit einheimisch gewesen wäre!

Nur dies sollte hier dargelegt werden, um die wahrscheinliche Richtung und Begränzung der Lehre, die Gluck im Laufe von vier Jahren bei Sammartin gefunden, zu bezeichnen. Fern liegt selbstverständlich die Anmaassung, den Meister meistern zu wollen; selbst die Andeutung in Noten ist zu naheliegend und gering, um etwa gar als Eitelkeit, verbessern zu wollen, missdeutet zu werden. Gluck hat so unermesslich Grösseres vermocht, dass dergleichen, was jeder deutsche Schüler lernen kann, ihm sicher leicht erreichbar gewesen wäre, wenn er nur in der Richtung seines Geistes oder auf seinem Bildungsgang' Anlass dazu gefunden hätte.

Das Merkwürdige ist aber, dass auch hier seine künstlerische Ausrüstung weit hinter der seiner grossen Kunstgenossen zurückbleibt, — und dass sich nachher zeigt: eine tiefergreifende Musikbildung wär' ihm für seine ganz besondere Aufgabe nutzlos, wo nicht ableitend und störend gewesen. Möge man aber, mögen be-

sonders Jünger und Lehrer der Kunst bei dieser Auffassung Folgendes wohl beherzigen: Gluck war an der Mangelhaftigkeit seiner Musikbildung schuldlos und wurde dadurch getröstet, wodurch wir Menschen oft getröstet werden, dass unverschuldeter Fehl gerade zum Heil ausschlägt. Der schuldvoll Versäumende, hat er gleichen Trost zu hoffen? Die Kunst fodert den ganzen, vollgerüsteten Mann. Nur weil dem alten Meister noch ganz andere Kräfte zuwuchsen für seinen eignen, von Niemand vorhergesehenen Beruf, konnt' er denselben erfüllen.

Uebrigens weiss man zwar nicht, zu welcher Zeit das De profundis geschrieben ist; man darf aber vermuthen, dass es nach der Zeit der Iphigenie in Tauris entstanden, denn es finden sich in ihm Nachklänge — nicht Entlehnungen, sondern Vergrösserungen aus dieser Oper.

Grundlagen für die italische Oper.

Schon in der Zeit seiner Studien hatte Gluck die Gelegenheit benutzt, die das kunstliebende Haus des Fürsten Melzi bot. Er hatte sich der vornehmen Welt als Spieler, als Sänger, offenbar auch als Komponisten gezeigt und warme Theilnahme gefunden. Wir dürfen dies als unzweifelhaft ansehn, da er in Folge dessen aufgefodert ward, für das Hoftheater in Mailand eine grosse Oper zu schreiben.

Dass er die Anffoderung angenommen, versteht sich. Hiermit beginnt seine thätige Künstlerlaufbahn. Er betrat den höchsten Schauplatz, den es damals für Tonkünstler gab, den der italischen Oper. Sie herrschte nicht blos in Italien, auch in Deutschland, Spanien, Portugal, England, Russland, Dänemark, Schweden, mit entschiedenstem Uebergewicht über das lyrische Drama Frankreichs und die hamburger Oper, soweit diese sich von der italischen Weise loslöste *).

*) Schon Heinrich Schütz (öfter Sagittarius genannt) hatte seine künstlerische Bildung in Venedig, bei den hochverdienten Andrea und Giovanni Gabrieli (Onkel und Neffe) gefunden, und bezeichnet in der Vorrede zu seinem Werke: „Musicalia ad chorum sacrum, 1648" Italien als die rechte Hochschule für Musik. Er will hiermit Jedermann „an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte italienische Classicos Auctores gewiesen haben; deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera werden denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiss sich darin umbsehen, in einem und dem andern Stylo als ein helles Licht fürleuchten."

Allerdings bezieht der Rath sich zunächst auf kirchliche und Madrigalen- (weltliche Chor-) Komposition, und gerade dafür haben die grossen

Gluck begann damit, sich unbedingt dem italischen Opernwesen anzuschliessen. Da hinein hatte sein Geschick ihn gestellt, wie vor ihm Händel, dann Hasse, später Naumann, Mozart, noch viele Andre hingeführt worden waren. Einen andern Weg gab es für ihn gar nicht; nun kam es darauf an, wohin er gelangen würde.

Wollen wir Gluck und seine Laufbahn begreifen, so müssen wir uns den Zustand und das Wesen der italischen Oper klar machen. Aus welcher Idee war diese Oper hervorgegangen? Wie hat sie sich entwickelt, und aus welchen Ursachen hat sie gerade so werden müssen? welchen Zustand hat Gluck, als er zum Werke trat, gefunden? — Diese Fragen müssen wir uns beantworten, um Gluck's nächste Thätigkeit, seine spätere Schöpfung und die fernere Entwickelung der Oper, ihr Wesen selber zu begreifen.

Der klar ausgesprochene Vorsatz*) bei jenen Männern, die den entscheidenden Anlass zum Werden der Oper gaben, war (wie schon oben, S. 6, gesagt ist) Wiederherstellung des altgriechischen Drama's mit der Verschmelzung von Musik und Wort zu dramatischer Diktion. Keinem Volke konnte dieser Vorsatz näher liegen, als den Nachkommen der Römer, die selber — so gut ihre von Grund aus nicht ideale und künstlerische, sondern realistische und politische Natur gestatten wollte — die Kunstbildung, oder wenigstens griechische Künstler und Kunstwerke sich erobert und erkauft und das Heimatland mit diesen Schätzen überfüllt hatten. Unter diesem zusammengebrachten Reichthum wandelten die Nachkommen. Selbst der Trümmergraus, den so viele zerrüttende Völkerstürme

Deutschen, Bach (der nie in Italien gewesen) und Händel in Italien nichts lernen können. Gleichwohl spricht Schütz die Richtung aus, die damals und auf länger als ein Jahrhundert maassgebend, für die Oper fast unvermeidlich war.

Auch J. J. Rousseau, der sich zuerst mit unbedingter Verwerfung der französischen Musik und der französischen Sprache für Komposition (obgleich er selber in ihr komponirte) zur italischen Musik bekannt hatte, nachher aber zu Gluck bekehrte, rief seinen Zeitgenossen zu: wollt ihr komponiren lernen, so geht nach Neapel.

*) Vincenzo Galilei Dialogho della musica ant. e mod. 1588.

gehäuft hatten, gab noch Zeugniss von der Grösse der einstigen Weltherrscher, wie vom Geist und der Anmuth der von ihnen niedergestürmten und dann erhaltenen Griechen. Eben war wieder ein solcher Sturm über die letzten Sitze der Griechen gefahren *) und hatte Philosophen und Kunsterfahrene mit den sorglich bewahrten Schätzen hellenischen Geistes hinübergeweht in die römische Freistatt. Was war natürlicher, als dass die neuerweckte Theilnahme für griechische Bildung und Kunst endlich (nach anderthalb hundert Jahren) auch auf jenen Gedanken einer Wiederherstellung des griechischen Drama's führte?

Aber wo waren die Griechen, wo die Römer für dies antike Drama? Versunken waren die Staaten des Alterthums, ganz ausgelebt und ausgelöscht waren diese Götter, denen die alte Tragödie sich ursprünglich gewidmet, deren Eintritt hoch in Wolken über der Scene das Geschick der bedrängten Helden segensvoll entschieden hatte. Selbst die Namen der Helden und Herrscher konnten dem Geschlechte der späten Nachkommen nur hohler prahlerischer Schall sein, oder geheimes Weh den Sinnenden, die das einst weltherrschende Vaterland zerrissen und zerklüftet und eine Reihe von Jahrhunderten lang die misshandelte Beute fremder Tyrannen sahen. Dazu die Aussichtlosigkeit, die scheinbare Unmöglichkeit der Wiederherstellung! Diese Nachkommen der Römer hatten keinen Staat, an dem sie hätten theilnehmen, kein Vaterland, das sie zu Mannesbewusstsein hätte erheben können. Selbst das allgemeinste Band jenes Italiens, die gemeinsame Religion, hatte längst die Macht der Einigung und Begeisterung eingebüsst, mit der es in ganz andern Zeiten die Völker zu halten vermocht. Ein Volk Italiens war in Wahrheit nicht vorhanden, nur eine Summe von so und soviel Millionen einzelner Italiener. Wenig Einzelne mochten den Gedanken der Wiederherstellung zu fassen wagen **),

*) In der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts war Byzanz vor Muhamed gesunken.

**) Dante, Macchiavelli.

gerade sie, die den tiefen Verfall am klarsten erkannt. In Vielen, in den Edlern und Geisteskräftigen, nagte gewiss das Verlangen danach; denn kein Volk kann und darf sich jemals aufgeben. Aber Niemand konnte die erst unsern Tagen vorbehaltene herrliche Wiedergeburt Italiens vorhersehn. Einstweilen war dem Italiener für seinen Lebensinhalt nichts geblieben, als die bald eitel aufblähende, bald beschämende und beugende Erinnerung an die grosse Vergangenheit, die Gemeinsamkeit des über Alle gekommenen Leids und die kleine Rechnung von Gewinn und Entbehren des Einzellebens.

Dies Einzelleben musste in Wahrheit der Gesammtinhalt des Daseins werden, alles Uebrige, das darüber hinauszustreben schien, war, genau besehen, Spiel und Phrase. Die Wiederherstellung der alten Grösse konnte geträumt und ersehnt werden, nicht verwirklicht.

Aber wie reich und — wenn es für ein edles Volk Trost gäbe für Unterjochung und staatliche Vernichtung — wie trostvoll und erquickend war dies Leben der Einzelnen im Schooss' einer mildlabenden und wieder hoch erhebenden Natur, in der Umgebung eines unausschöpfbaren Reichthums von Kunstgebilden! Dazu die Erschliessung jedes Organs, des Auges, das sich der Licht- und Farbenpracht weit und entgegenleuchtend öffnet! der Stimme, die nimmer durch nordische Nebel und Stürme gekränkt wird! des Ohrs, das liebevoll der kosenden Stimme lauscht! Alles wird hier zum augenblicklichen Genusse, selbst die Kirchenfeier ist für Aug' und Ohr ein lächelndes Fest, um so mehr, je mehr sie, nachdem der Glaubensernst längst dahingeschwunden, ein heiteres noch über den Tod hinaus schmeichelndes Spiel geworden ist, eines der heiligen Spiele, die Jakob Böhm, der deutsche Mystiker, den Engeln im Himmel angedichtet. Und der augenblickliche Genuss wird um so sorgloser von diesen Jugendseelen eingeschlürft, da bereits neue, immer neue Genüsse warten.

Dieses Geschlecht konnte nimmermehr die griechische Tragödie wiedererwecken, wenn das überhaupt möglich gewesen wäre. Es

hatte künstlerischen Sinn und Freiheit des Geistes genugsam, um den reizenden Gedanken zu fassen; aber unter den Händen musste ganz Anderes sich gestalten, als was man zu wollen sich eingebildet. So ward aus dem griechischen Drama — die Oper Italiens; die hochherrliche Gestalt der Juno erwies sich als ixiontisches Wolkengebilde. Und glücklich so. Mehr wusste dies Volk, wie es damals und bisher war, nicht zu fassen, mehr konnt' es nicht ertragen, als was wahrhaft in ihm selber lag. Dies ist so gewiss, dass der Standpunkt der italischen Oper sich im Wesentlichen bis heute nicht verrückt hat. Er würde für ewig feststehn, wenn nicht die Wiedergeburt des Volks auch für seine künstlerische Zukunft unübersehbare Folgen ermöglichte.

Treten wir nun einstweilen von jener ersten Idee zurück: was blieb von dem Unternehmen thatsächlich übrig? ein Drama, dessen Idiom Gesang, musikalische Rede sein sollte. Man hatte schon bisher den Gesang zu dramatischer Darstellung verwendet. Bald sollte er (wie in unserm Schauspiel „mit Chören" oder „mit Musik") als beiläufiger Schmuck dienen, oder im Schauspiel wie im wirklichen Leben sich einmischen, bald als Sprache der handelnden Personen, an der Stelle der reinen Wortrede. Allein die Musiker jener frühern Zeit waren zunächst nur darauf eingerichtet, Chöre (vier-, fünf- und mehrstimmige) zu komponiren. Man stellte daher, wenn Gesang als Sprache der Personen auf der Bühne dienen sollte, hinter der Bühne vollstimmige Chöre auf. Auf der Bühne erschienen nur die handelnden Personen (etwa ein verliebter Apoll, der die spröde Daphne mit Liebeserklärungen bestürmt) und statt ihrer sprachen, das heisst sangen hinter der Bühne die Chöre, im schreienden Widerspruche der Erscheinung mit dem zu Gehör Kommenden.

Der Widerspruch war zu handgreiflich; überdem ward die Ungeeignetheit des Chorgesangs (besonders nach der damaligen umschweifigen und schwerfälligen Kompositionsweise) sich der Redebewegung des Gedichts lebhaft genug anzuschliessen, nach gerade allzufühlbar. So konnte die Musik der griechischen Tragödie, von

der man so viel Wunder vernommen, unmöglich beschaffen gewesen sein. Vincenzo Galilei wies in besonderer Abhandlung*) darauf hin, gab auch praktische Beispiele, wie der Gesang (vermeintlich nach griechischer Weise) für eine einzelne Stimme beweglich und ausdrucksvoll eingerichtet werden könne. Ob schon vor ihm Einzelgesang für Bühnenzwecke verwendet worden, ist eine Frage, die wir hier bei Seite lassen dürfen.

Sobald die griechische Tragödie wiederhergestellt und Gesang ihre Sprache werden sollte, trat jene Frage, auf die wir S. 7 hingewiesen, hervor: in welchem Verhältniss und welcher Weise das sprachliche und das musikalische Element sich vereinen sollten.

Der Inhalt des Gedichts sollte, das hatte Galilei theoretisch begründet, klar hervortreten, nicht, wie bei der bisher üblichen Musik, von der Ueberlast des Gesangs gelähmt, verdunkelt und erstickt werden, das Wort sollte herrschen, wie es voraussetzlich bei den Griechen geherrscht hatte. Der Gesang wurde Einzelgesang, der Einzelgesang wurde Rezitativ**). Dass das Rezitativ Anfangs unbeholfen war, sehr weit entfernt von seiner spätern Schnellkraft, thut nichts zur Sache.

Aber konnte wohl diese dürre Gesangweise dem sinnlichregen, geistreichen Volke genügen? — die Griechen selbst waren ganz gewiss nicht bei ihr stehen geblieben, sie hatten ihre Nomoi (Weisen, Liedweisen, — „Gesätze" und „Gesetze" ist die genauere Uebertragung, — eingemischt. Man ging, vielleicht unabsichtlich und unvermerkt, vom Rezitativischen zum Satzmässigen***), zur Liedweise vorwärts. Diese beiden Formen sind der Kern der musikalischen Gestaltung bei den ersten Unternehmern der musikalischen Tra-

*) Dialogho della mus. ant. e mod. 1588.

**) Mit diesem Namen bezeichnen wir bekanntlich die Gesangweise, in der die Tonfolge und der ganze Bau durch das Wort bestimmt wird, nicht durch musikalische Triebe und Beweggründe.

***) Satz heisst in der Musik bekanntlich jeder bestimmt gestaltete und abgeschlossene Gedanke.

gödie, die sich dem Galilei angeschlossen, bei Jacopo Peri und Giulio Caccini. Bei dem letztern können wir den Uebergang des Rezitativs in das Lied gleichsam mit ansehn. Sein Prolog zu dem musikalischen Drama Euridice, den er der „Tragédia“ in den Mund legt, ist wesentlich nichts anders, als ein Rezitativ, das sich aber zu den verschiedenen Strophen des Gedichts vollkommen liedmässig wiederholt. Bei Peri zeigt sich ein weiterer Fortschritt. Einzelne Gesänge geben bei fest ausgeprägter Liedform so getreuen, ja tief ergreifenden Ausdruck des Worts, dass man bisweilen in Versuchung geräth, sie mit einzelnen Zügen in Gluck zusammenzuhalten.

So waren denn vom Anfang an, in thatsächlicher Antwort auf jene Grundfrage, zwei Formen für Gesangsprache hervorgetreten, in deren einer (dem Rezitativ) das Wort unbedingt vorherrschte, in deren anderer (dem Liedsatze) das musikalische Element selbständige Gestalt annahm, keineswegs zur Schädigung des Worts. In dieser Redeweise sollte die griechische Tragödie, dieser ideale Traum der Zeit, auferstehn. Dass es unmöglich war, haben wir schon erfahren.

Hier erfüllte sich nun, was wir im Verlauf aller menschlichen Dinge beobachten können und als Ausdruck der unfehlbaren und unerbittlichen Logik aufzufassen haben, die durch alle Geschichte waltet. Was der Mensch in seinen Geist und sein Streben genommen, wirkt unausbleiblich im Innern und nach aussen weiter. Die Italiener, Nachkommen und nächste Erben der Alten, hatten jenen idealen Gedanken der Wiederherstellung gefasst, — und der verlieh ihnen die freie Gestalt der Musikrede, das Rezitativ, verlieh ihnen die Seelenmacht edlen, nach Wahrhaftigkeit trachtenden Gesangs. Allein die Möglichkeit und die Kraft, das ideale Ziel zu erreichen, war dem gesunkenen Volke nicht gegeben, es war von einstiger Höhe hinabgesunken in die kreatürlichen Spiele der Genusssucht. Und so konnte man auch in der Kunst jenes edlere Streben nicht festhalten, musste hinabsinken zu Spiel und sinnlichem Genuss.

Eigenthümlich bestimmt treten beide Richtungen in einer Arie*) von **Giacomo Carissimi**, aus seiner Kantate auf den Tod der schottischen Königin Maria, dicht nebeneinander hervor; Carissimi sei wegen seines grossen Verdienstes um Ausbildung der Melodie ältern Komponisten vorgezogen. Man betrachte die Arie vorerst mit Auslassung der Takte 7 bis 12, und wird den tiefsinnigen Inhalt derselben, das Zusammentreffen der Melodie mit dem Wortsinn und Gesammtinhalt des Gedichts, sicher erkennen. Hier ist jene ernste, treffende Sprache, die der Tragödie, wenn sie gesungen werden soll, ziemt. Aber nun die Stimmblüten des achten und elften Taktes! woher kommen sie? — dem Worte, dem Gedicht entspriessen sie nicht; nicht einmal aus dem Gange der Melodie, abgesehen vom Texte, sind sie zu motiviren. Dennoch liegt die Entstehung psychologisch klar am Tage. Das a morire wird zweimal zu demselben Motiv**) emphatisch ausgesprochen, und bildet damit den grossartigen, pathetisch hinabsteigenden ersten Abschnitt der Melodie; die dritte Wiederholung des Motivs stirbt in dem aushallenden Tone gleichsam dahin. Das ist treffend, grosssinnig im Einzelnen und Ganzen; es spricht aus, was der Text will. Aber die Fülle des Gemüths ist damit nicht erschöpft; es bleibt zu sagen, was im Innern beweglich lebt, was Seele und Sinn erregt und nicht zu der Bestimmtheit des Worts gelangen kann, was von der Taghelle des ausgesprochenen Gedankens sich scheu zurückbiegt; das wallet und wendet sich, unbestimmt wohin, in den Tonblumen des achten und elften Taktes hin und her, unbestimmt und rührend wie der Seufzer aus bewegtem Herzen.

Hier also hat die feste Gesangsprache gleichsam unvorher-

*) Man sehe die Beilage No. 1. Die Oberstimmen der Begleitung in No. 1 bis 4 sind zugesetzt; aber auch die Spieler jener Zeit fügten dem geschriebenen Basse Generalbassspiel oder freiere Begleitung zu.

) **Motiv nennt bekanntlich die Kompositionslehre jede Gruppe von zwei oder mehr Tönen (Akkorden u. s. w.), aus deren folgerichtiger Verwendung (Wiederholung u. s. w.) musikalische Sätze sich bilden. Das obige Motiv hat vier Töne.

gesehen einen Auslauf in das Rein-Gesangliche genommen; für den Ausdruck des Worts war dieser Erguss der Stimme durchaus nicht nothwendig, nur für das Austönen dessen, was über das Wort hinaus die Seele bewegte.

Halten wir nun mit Carissimi's Gesang ein Fragment aus einem Gesange seines Zeitgenossen **Luigi Rossi** zusammen,



und das Ueberschwanken nach der sinnlichen Seite tritt greifbar hervor. Auch Rossi beginnt — wenngleich mehr absichtsvoll (gleichsam rhetorisch) als empfunden — mit der festen Aussprache des Worts. Aber schon hier ist in dem Aufschritte von c̄ nach es̄ nicht sowohl der Ausdruck des Worts als die grossartige Auslegung des Stimmumfangs maasgehend; und nun ergiesst sich (die Malerei des Gleichnissworts serpando muss den Vorwand geben) die Stimme wohlig und schrankenlos dahin; das süsse Fleisch des Welschen kann sich gar nicht lassen, es blüht und lächelt aus all' dem Leid der tragischen Maske lieblich und üppig hervor.

Schritt für Schritt liesse sich der Gang verfolgen, der diese italischen Sänger von dem ursprünglichen hochgesinnten Ansatze

hinübergeführt hat in die Süssigkeit und Selbstvergessenheit ihres gegenwärtigen Lebens; Selbstvergessenheit, — der letzte Trost in aussichtsloser Unbefriedigung unter den Mahnungen einer grossen Vergangenheit, die sich nicht einmal in den Träumen der Dichter und Künstler wiederherstellen will. Dabei ist bemerkenswerth, wie die ältern, jenem idealen an den Griechen anknüpfenden Unternehmen nähern Bildungen auch der Natürlichkeit und Reinheit ächter Kunst näher stehn, als die spätern an Ausbildung und Mitteln der Kunst für dramatische Musik reichern. Man betrachte zwei Gesänge*), den einen von Salvator Rosa, dem berühmten Maler, der zugleich Kupferstecher, satyrischer Dichter, Musiker und (wie sie sagen) Räubergesell gewesen, sodann den andern von Leonardo Leo, Salvator von 1615 bis 1673, Leo von 1694 oder 1701 bis 1742 lebend. Welche Natürlichkeit, Frische, anmuthige Federkraft, welche Sorglosigkeit, der so gut Keckheit wie gelegentlich ein leichter Anflug von Träumerei sich einmischen, in diesem Gesange des Alles wagenden Sohns der Wälder! Und im Gegensatze dazu die grosssinnige Klage des an seinen Kirchenmusiken gereinigten Leo! Wie nahverwandt ist dieser Italiener**) in edler Ein-

*) Beilagen No. 2 und 3.

**) K. F. Reichardt sagt von ihm, er habe die Periode des grossen Styls in die neue Periode des schönen herübergetragen. Wir werden diese „Periode des schönen Styls“ näher kennen lernen, wollen aber schon jetzt, bei verdienter Achtung vor dem feinsinnigen und geistreichen alten Herrn, dergleichen hochbedeutend klingende, orakelhafte Aussprüche, so geläufig sie Künstlern und Kunstgelehrten zu sein pflegen, ein für allemal von uns ablehnen. Je näher man auf sie hinblickt, je mehr verflüchtigt sich ihr Inhalt bis zur Unerkennbarkeit; zuletzt bleiben Worte, Worte! der Gedanke hat sich verloren. Was ist denn, allgemein gesprochen, gross? was schön zu nennen? an welchen sichern Kennzeichen sind sie zu scheiden? wo hört das Eine auf und beginnt das Andere? wie will man gar Ende und Anfang zeitlich bestimmen? — Allerdings hat der Geist, um die Früchte der Erkenntniss zu sichten, das Bedürfniss, Verwandtes zusammenzufassen und von Entlegnerem zu scheiden; aber dicht dabei steht die Gefahr, sich von der Erkenntniss hinweg in Allgemeinheiten und Unbestimmtheiten oder Unwahrheiten zu verlieren, wie der Aesthetik jeden Augenblick widerfahren ist. Der Kunst-

falt und Treue unserm Händel! wie einheitvoll fliesst ihm die Melodie aus der allgemeinen Stimmung des Textes, und weiss zugleich jedem bedeutsamen Worte den rechten Ausdruck zu verleihen. Die zeitige Wendung nach der trühern Unterdominante Takt 1 und 3 (zu la pena) und noch öfter *) bei grosser Verspätung der aufrichtenden Oberdominante wird dem sinnigen Hörer nicht unempfunden bleiben.

Die letzte Mittheilung aus jener Zeit entnehmen wir einer Kantate **) von Alessandro Scarlatti, ebenfalls einem Sohne des siebzehnten Jahrhunderts, der von 1658 bis 1725 oder 1728 gelebt hat. Die Verwandtschaft dieser Arie mit einem berühmten Gesang Händels aus dem Alexanderfeste ist wohl nicht zu übersehen. Ob indess Händel den Gesang Scarlatti's wirklich gekannt, ob er wissentlich oder unbewusst sich ihm genähert, das scheint uns durchaus unwichtig. Wir wollen nur abermals die Natürlichkeit, die anmuthvolle Naivetät und innige Wahrhaftigkeit, damit die alten Meister begabt worden — und die Nähe hervorheben, in der auch Scarlatti zu unserm Händel steht. Mit beiden werden wir noch nähere Bekanntschaft machen.

Was den Gesängen dieser Zeit öfter fehlt, — dürften wir sie mit dem Maassstabe messen, den erst die bis zu uns fortgeschrittene Kunstbildung bietet, — das ist reichere Entfaltung durch einen Gegensatz, der als Nebengedanke in Text und Gesang, oder in der Begleitung aufträte, der statt des blossen Ausdrucks einer gewissermassen abstrakt in der Luft schwebenden Empfindung das Bild eines vollständigen psychologischen Zustandes, eines wirklichen

forscher muss gleich dem Naturforscher mit der schärfsten Betrachtung und Bestimmung der Einzelheit beginnen und niemals die gefundene konkrete Wahrheit darangeben, um zu bequemen oder auch blendenden Allgemeinheiten zu gelangen.

*) Vergl., was Fortlage geistvoll über einen gleichen Fall bei Mozart: Das mus. System der Griechen, auch des Verf. Kompositionslehre Th. I. S. 201 und 242. gesagt hat.

**) Beilage No. 4.

Menschen als Träger jener Empfindung vor die Augen stellte. Denn der Mensch ist niemals (es müsste im Wahnsinn sein) einer einzigen Empfindung ganz dahingegeben; jede, selbst die stärkste, hat ihren Gegensatz und das mehr oder weniger lebhafte Bewusstsein des gesammten Seelengehalts neben sich; erst die Summe von diesem Allen ist die volle Wahrheit. Dazu reifte jedoch die Kunst erst später und sehr allmählig heran; wir werden es Schritt für Schritt zu beobachten haben.

Zunächst betrachten wir, was aus diesen gegebnen Grundlagen für die werdende Oper sich hat aufrichten lassen.

Unterbau der italischen Oper.

Vergebenes Trachten ist es, gründliche Erkenntniss aus unvollständiger Beobachtung zu schöpfen. Diese Wahrheit ist so einleuchtend und längst allgemein anerkannt, dass man kaum wagen darf, sie zu wiederholen. Nur in einem der Musikgebiete sträubt man sich gegen sie, im Gebiete der Oper. Die grosse Mehrzahl aller Opernkomponisten und über die Oper Urtheilenden hat nur den Musikinhalt im Auge, berücksichtigt das Gedicht entweder gar nicht, oder doch nur als ein Untergeordnetes, Nebensächliches, unter der Bedeutsamkeit der Musik Verschwindendes. Ja man ist, wenn irgendwo das Gedicht zu seinem Rechte kommen und ernstlich in Betracht gezogen werden soll, schnell fertig, auf die geringen Texte vieler, z. B. mozartischer Opern hinzuweisen, die Anlass zu der schönsten Musik gegeben haben; — als wenn nicht der unschönste Körper mit kostbar schimmernden Gewändern überkleidet werden, als wenn nicht in einem so vielfältig zusammengesetzten Aufbau, wie die Oper ist, die Vorzüglichkeit eines Theils die Mängel andrer Partien verzeihlich machen könnte, und als wenn nicht selbst die trefflichsten Kompositionen oft genug an den Mängeln des Gedichts gescheitert wären, wie selbst Mozarts Idomeneus und Cosi fan tutte bei allen wiederholten Versuchen, sie der Bühne zu erhalten; vieler andrer nicht zu gedenken, die man in Deutschland zu Hunderten zählen kann.

Dies mag Jeder vorerst für sich überlegen. Jeden Falls muss anerkannt werden, dass das Gedicht der Zeit nach der Musik vorangeht, dass es dieser letztern Anlass und Anhalt giebt, dass es den thatsächlichen Stoff liefert und die Personen auf die Bühne stellt, welche Träger der musikalischen Diktion wie der Handlung sind. Schon desswegen kann die Betrachtung gar nicht anderswo, als am Gedichte anknüpfen; dieses spricht aus, was die verbundnen Künstler ursprünglich gewollt haben, und dann erst ist zu beobachten, was aus dem Vorsatze geworden.

Hieraus folgt aber sogleich, dass nicht blos das Urtheil über das Werk, sondern auch das über seinen Schöpfer am ersten Vorsatz — an der Wahl des Stoffes — anzuknüpfen ist. So gewiss jeder Mensch sich seiner besondern Richtung und Neigung gemäss bestimmt, so gewiss ergreift jeder Künstler den seiner Natur und jedesmaligen Richtung entsprechenden Stoff. Nicht einmal die dafür Gleichgültigen bilden hiervon eine Ausnahme; ihre Gleichgültigkeit giebt nur Zeugniss von der Unentschiedenheit ihrer Neigung oder Einsicht. Die Wahl des Stoffes, dieser erste Schritt zum Werke, ist zugleich der erste Karakterzug, den wir am Künstler gewahr werden und zu wägen haben. Ja, nicht blos die einzelnen Künstler, die Nationen selber werden zuerst durch diese Wahl gekennzeichnet. Die Hellenen fanden ihre Befriedigung in der Herstellung des Ideals, die Römer in den Metzeleien der Gladiatoren und Löwen.

Die Italiener fanden für ihre ernste Oper (von der hier, bei der Hinführung auf Gluck, allein die Rede ist) keine willkommnern Stoffe, als die Sagen und Persönlichkeiten ihrer unerreichten grossen Vorfahren, der Griechen und Römer, einige mittelalterlich aufgefasste Bilder aus dem Morgenlande zugerechnet. Alle vom Alterthum herübertönende Namen — Titus, Alexander, Telemach mit der verführerischen Kalypso, die verlassene Dido, Armida, Berenice, der fabelhafte Rhamses II (nach den Griechen Sesostris genannt) nebst Artaxerxes und Darius, dann die erzstarren Römer Nero, Kato, Regulus, Kajus Gracchus, Scipio, neben ihnen der furchtbare Feind Roms, Hannibal — alle wurden heraufbeschworen aus ihren schat-

tigen Ruhestätten vor den Lampenglanz der Oper; nicht zu vergessen den Wütherich Tamerlan, die Heroen und Halbgötter Theseus, Jason und Herkules, und wer weiss, wer noch. Neben sie traten, gleichsam ausnahmsweise und nur spärlich, Personen und Hergänge der modernen Zeit oder des Mittelalters.

Dass sich jenen klassischen Persönlichkeiten als helfende Mächte die himmlischen Heerschaaren des Olymps zugesellten, versteht sich. Lange vor unserm Zeitabschnitt' und fortwährend hatten sie die Herrschaft behauptet, wenn auch nicht in ihren alten Tempeln und dem Glauben des Volks, doch auf den Schaubühnen, bei den Festen der Fürsten und in den allegorischen Dichtungen der Hofpoeten. Schon aus dem vierzehnten Jahrhundert erzählt uns Tristano Calco*) vom Vermählungsfest des mailändischen Herzogs Galeazzo Visconti. Da trat unter dem Klang kriegerischer Instrumente Jason mit den Argonauten auf, führte mit ihnen einen Tanz aus und legte das goldene Vliess vor dem neuen Paar' als Festgabe nieder. Nach ihm kamen Merkur, Apollo, Diana mit ihren Nymphen, Theseus und Atalanta, Iris, Hebe, kurz der ganze olympische Tross, mitten darunter auch Judith aus dem alten Testamente herbei, alle mit Tänzen, Gesängen und Gaben. Wie oft dergleichen sich wiederholt (und jener Festlichkeit vorangegangen), ist nicht auszurechnen. Die Italiener waren also der glänzenden Gesellschaft längst gewohnt.

Nun waren jene Glanzgestalten des unvergesslichen Alterthums auf die Schaubühne der Oper getreten; was hätte den Italienern, den gesammten romanischen Stämmen näher stehen können? Aber was begannen sie jetzt, diese Helden und Eroberer, diese Tyrannen und altehrwürdigen Herrscher? was konnten die tief herabgesunkenen Enkel ihnen zu schaffen geben?

Diese Helden und trauervollen Königinnen, dieser blutige Nero und Tamerlan, dieser steife Republikaner nach dem Verschwundensein der Republik, Kato, dieser von den Knabenjahren her einzig

*) Nuptiae ducum mediolanensium.

dem Römerhass geweihte Hannibal, diese Stifter von Weltreichen, Cäsar und Alexander, was hatten sie zu schaffen? — Sie liebten. Das war der Kern ihres Lebens auf der Bühne.

Mit diesem ersten Wort' ist das Wesen der italischen grossen (oder ernsten) Oper bezeichnet. Die ganze Schaar von Helden und Herrscherinnen, die so viel Jahrhunderte lang mit den mannigfachsten Strebungen und Schicksalen die Welt erfüllt, sie ist eine eitle leere Namenreihe, eine einzige weitaufgebauschte Täuschung; nicht Menschen in der Mannigfaltigkeit ihres Lebens und Karakters stehen vor uns, es sind larven- und flitterreiche Maskenanzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorlächelt. Denn bei diesen unvergänglichen Maskenliebesspielen ist auch nicht einmal jener Allen angedichtete letzte Rest ihres Lebens, die Liebe, festgehalten. Wie dürfte man hier an jene heilige Weihe wahrer Liebe denken, an die Hingebung zweier von innen heraus für einander bestimmten Seelen, die, wenn das Leben sich dem einzig ihnen bewussten Ziel feindlich und unüberwindlich zeigt, sich zu den Todten betten, noch im Tode der Vereinigung froh! Das glaubt man von einer Julia, man glaubt es jedem unschuldigen Mädchen, jedem unverdorbenen Jüngling, dass sie lieben: jenen Helden und Staatsmännern und Tyrannen nimmermehr. Ihnen mag, was man im äusserlichen Getreibe Liebe zu nennen sich erlaubt, als Tändelei in müssigen Augenblicken, wo sie so zu sagen nicht sie selber waren, gekommen sein und dem Hausgesinde Anlass zum Geklatsch gegeben, allenfalls jene Klasse von erotischen Dichtern und Erzählern gefüttert haben, die vom Abhub vornehmer Tafeln leben. Die wahre Liebe passte nicht in diese prunkenden Masken, und vollends unmöglich war es, dass sie sie ganz hätte ausfüllen können.

Hiermit kommen wir zum zweiten Karakterzug der grossen Oper. Das einzige Motiv, die Liebe, genügte nicht für die gewählten Masken; man musste den Glanz und Reichthum ihrer Existenz wenigstens äusserlich zur Anschauung bringen, damit der liebende Kaiser sich von dem liebenden Schäferknecht' in etwas

unterschiede und die Zuschauer in Logen und Parterre sich am Abbild' ihres — oder des ersehnten vornehmen Prunkes vergnügten. Schaugepränge ward die voranstehende Bedingung für dies Bühnenleben. Hiermit besonders wurden auch die Höfe der Fürsten in das Interesse gezogen; der Prunk der Bühne trat an die Stelle der mittelalterlichen Aufzüge und öffentlichen Feste, mit mehr Mannigfaltigkeit und vielleicht minderm Aufwande.

Nach dieser Seite hin geschah viel. Schon im funfzehnten Jahrhundert zeigte Beverini's Drama mit Musik, Darius, in drei Akten vierzehn Verwandlungen und Schaustücke, darunter ein Schlachtfeld mit den indischen Elephanten, die Thürme mit Bewaffneten, die Festungswerke von Babylon, das persische Lager mit den Kriegsmachinen, den Vorhof des Palastes, die königliche Halle, das Grabmal des Ninus, ein dunkles Gefängniss, die Ruinen eines alten Schlosses, das Zelt des Darius, Reiterei und Fussvolk in Schlachtordnung, den ganzen Pallast von Babylon. In der Oper Berenice von Freschi figurirten 1680 Schaaren von 100 Mädchen, 100 Soldaten, 100 Geharnischten zu Pferde, 40 Hornisten, 6 Trompetern, 6 Trommlern, 6 Fahnenschwenkern, 6 Posaunen, 6 Flötenbläsern, 6 Troubadours „mit türkischen Instrumenten"; dann erschienen bei dem Triumphzuge noch 12 Reitknechte, 12 Wagenführer, Löwen und Elephanten, der vierspännige Triumphwagen, 12 andre Wagen, mit Gefangenen und Kriegsbeute beladen, zuletzt sechs Karossen, die der Adel dazu hergeliehen. Malerischer mag erscheinen, was Vittorio Rossi von der alten florentinischen Schaubühne berichtet: „Durch bewegliche Wände sah man bald Wiesen, bald Meer, Gärten, Himmel und Hölle, Sturm und Ungewitter; aus den Bäumen, die sich öffneten, stiegen unvermuthet reizende Dryaden hervor; in den Wäldern, die sich plötzlich erhoben, tummelten sich Faunen, Satyrn und Nymphen; Najaden plätscherten in Quellen und Flüssen; Vieles, was vordem nie gesehen worden war, wurde vor das überraschte Auge der Schaulustigen gebracht." So wurde dem Auge vorgebildert, wo man tieferer Anregung nicht mächtig war oder nicht mehr begehrte.

Diese Richtung blieb herrschend. Schon 1632 war zu Rom eine Oper Fetonte aufgeführt worden, in der zum Schlusse Himmel und Erde brennen, Jupiter in den Wolken erscheint und den Sonnenwagen nebst dem vorwitzigen Lenker Phaeton mit dem Donnerkeil niederschmettert; Lybia, Phaetons Gemahlin, stirbt in Ohnmacht dahin, Klymene, seine Mutter, stürzt sich ins Meer, ungeheurer Aufruhr aller Elemente, Dunst und Rauch erfüllen die Bühne, alle Handelnden laufen davon. Denselben Fetonte komponirte Jomelli nach 1748 für Stuttgart, und Graun (natürlich unbedingt der italischen Weise anhängig) musste ihn auf Befehl Friedrichs des Grossen für Berlin komponiren, wo er im Januar 1777 im Opernhause gegeben wurde. Wenn der König unter Vortritt eines Kammerdieners mit zwei silbernen Armleuchtern eintrat, um sich zu seinem Polsterstuhl in der Mitte des Parterre sechs Fuss hinter dem Dirigentenstuhl zu begeben, empfingen ihn, rechts und links in die Logen des Prosceniums gestellt, zwei Chöre von je acht Trompetern mit Pauken, die erst wechselnd gegeneinander, dann vereint bliesen. Dann erst setzte die „Symphonie" des guten Graun ein, die sich mit ihren Paar Saiteninstrumenten und mitgehenden Oboen und der lockern damaligen Schlenderweise fadenscheinig genug ausgenommen haben muss. Allein darauf kam nichts an; der Herr war prachtvoll begrüsst. Niemand konnte, selbst abgesehen von der hohen Verehrung für Friedrichs Person, an diesem stehenden Vorspiel Anstoss nehmen, es war ein Stück mehr des Gepränges.*)

*) Natürlich war der Prunk in den Hof- und Festopern am reichsten entfaltet und die Hinwendung auf die herrschenden Persönlichkeiten als eigentliche Pointe des Ganzen am schärfsten hervorgehoben. Bei der Geburt Josephs I. (1678) wurde in Wien ein Festspiel aufgeführt: „Die triumphirende lateinische Monarchie". Vor herabgelassenem Vorhang' erscheint die Freude, redet die Versammlung an, schwingt sich in die Lüfte und enthüllt nun erst die Scene. Da sieht man auf weitem Felde einen Heereszug mit Kriegselephanten und lasttragenden Kameelen. Bellona naht als Heerführerin auf einem Elephanten; Herrschsucht, Wuth, Hass, Verwirrung sind in ihrem Gefolge; Friede, Ueberfluss, Religion flüchten vor ihnen; die Trägheit, aus ihrem Schlummer gestört, sucht, von einer Schildkröte ge-

Es ist begreiflich, dass dies Alles nicht hinreichen konnte, die Opernabende zu füllen, wenn man auch die Ballette in Rechnung stellen wollte, die zwischen den Akten als Zwischenspiele, ohne Zusammenhang mit der Oper, — eine Zerstreuung in der andern, — aufgeführt wurden. Selbst die wahre Liebe kann im Drama nur dauernd beschäftigen, wenn sie tief als Brennpunkt des ganzen Daseins, das sich ihr hingegeben, aufgefasst wird; wie hätte jene Liebe, welche man den unpassenden Masken anlog, fesseln können? — sie war eben nur ein Hergang, wie jeder andere auch, eine dramatisirte Anekdote, der noch andere sich zugesellen müssen, um die Unterhaltung fortzuführen. Daher ward nun für die Oper ein Drittes nothwendig: Bereicherung und Mannigfaltigkeit des thatsächlichen Inhalts durch Verdoppelung seines Hauptmoments und durch fremdartige Zusätze. Ohnehin kann jedes dramatische Beginnen die Herkunft des Drama's aus dem Epos nicht verleugnen. So lange Dichter und Zuschauer noch unfähig sind, in die Tiefe des menschlichen Daseins zu dringen, suchen sie ihr Genügen in der Breite; zuerst kommt es darauf an, dass nur irgend etwas vorgeht, dann, dass recht viel geschieht; wie hätte die Oper sich dem entziehen können, nachdem sie sich von ihrem ersten Ziel abgewandt?

Es wurde daher neben das eine Liebesverhältniss ein zweites, wo möglich ein drittes gestellt, der Liebe wurden nicht blos Eifersucht, Untreue, Sprödigkeit als verwandte Motive zugesellt, sondern ausserdem die ihr fremdesten, Ruhmbegier, Herrschsucht, Verdrän-

tragen, ihnen nachzukommen. Das Weitere entspricht diesem Anfange. — In der von Fux für den Geburtstag der Gemahlin Karls VI. komponirten Oper Dido setzen sich auf der Jagd nicht weniger als vier Gottheiten (Venus, Amor, Hymen und Iris) in Bewegung, um Aeneas und Dido in der bewussten Grotte zusammenzubringen. Darauf tritt ungenirt Elisa vor und redet die Kaiserin glückwünschend an. Damit endet die Oper. Mehr kann man in Winterfeld „Zur Geschichte heiliger Tonkunst", Theil II. lesen. Dergleichen gehört eher in die Hofgeschichten, als in die Kunstgeschichte; die Kunst hat sich da als Magd dem Hofe verdungen und wirkt in seinem, nicht in ihrem Sinne.

gung von Königen und Königssprossen vom Throne, Hofintriguen, — kurz, der ganze gemeine und gemüthfremde Hofwust, den man mit jenen Masken aus der schlechtesten Zeit der römischen Kaiser herübergenommen und an den kleinern Höfen täglich zu beobachten hatte. Das Alles, Ueppigkeit, Ehrsucht und Intrigue lag auch in der Sinnesart der Italiener jener Zeit; wie hätte wohl ein sinnlich höchst erregsames, mit feinem, beweglichem Geist ausgerüstetes Volk in politischer Verkommenheit, unter der täglich verschlechternden fremden und einheimischen Tyrannei sich anders gebahren sollen? Die Oper war das Kind des wirklichen Lebens, dem Erzeuger Zug um Zug sprechend ähnlich. Es konnte nicht anders sein.

So tritt uns denn gleich in Alessandro Scarlatti's Oper Griselda*) jene Lieblingsvorstellung von dem schrankenlosen Herrenrechte des Mannes über das Weib entgegen, wo jedes Gefühl von Recht, Treue, Milde anstandlos mit Füssen getreten wird. Gualterio, normannischer Herrscher von Sizilien, hat aus Liebe ein schönes Hirtenmädchen, Griselda, zur Gemahlin erkoren, sie hat ihm vor funfzehn Jahren eine Tochter geboren, viel später einen Sohn Everardo. Nun vernimmt er, dass seine Vasallen mit der unstandesmässigen Vermählung unzufrieden seien, und er spricht den Beschluss aus, sich von der Gemahlin zu scheiden. Das muss aber im schroffsten Ausdruck' unbeschränkter Herrengewalt vollzogen werden. In der Prachthalle für öffentliche Vorstellungen, vor der Versammlung der Grossen und des Volks muss Griselda erscheinen und auf die inquisitorischen Fragen ihres Gemahls aussprechen: er habe sie aus ihrer Niedrigkeit emporgehoben, er sei König, sie Hirtin gewesen. Jetzt eröffnet er ihr, er sei der Henker (il carnefice) ihrer Tochter gewesen, dazu hab' er als Vater das Recht gehabt; auch bereue er nicht, was er gethan, aber jetzt gefalle es ihm (ma pur conviene) seine Gaben zurückzunehmen.

Griselda willigt sogleich in gebührender Demuth des Weibes

*) Sie kam 1721 in Rom, auf dem Theater Capranica, zur Aufführung.

ein, vom Throne herabzusteigen und nicht mehr seine Gemahlin zu sein. Sie bittet um Vergebung, dass sie zu lange gezögert, ihm einen ihr so theuren Namen zurückzugeben, legt Krone und Scepter in seine Hände und gelobt: sie wolle, was ihm gefalle, ihr gefalle, was er wolle, nur möge er ihr nicht befehlen, ihn nicht mehr zu lieben.

Noch in ihrer Gegenwart bringt einer der Thronvasallen, Ottone, die Botschaft: schon berühre das Schiff, das die neue Königsbraut im Geleite des Fürsten Corrado herbeiführe, den Hafen. Gualterio sagt Griselden hastiges Lebewohl; er eile, sagt er, der Braut entgegen.

Nun füllt sich die Tafel des Dichters. Otto, der rücksichtslose Bote, liebt selber Griselden und sucht sie zu bestimmen, mit seiner Hülfe den Thron zu behaupten; sie weiset das Ansinnen zurück, — nicht allein aus Treue gegen den abtrünnigen Gatten, sondern (er sei Vasall, sie Königin, é Vasallo, io son Regina!) auch in fürstlichem Stolze.

Die Braut, Costanza, landet, in ihrem Gefolge Roberto, der sie liebt, den sie liebt; gleichwohl ist sie willig, sich Gualterio zu vermählen, und zu diesem Zweck' angekommen. So ist Griselda dem Gualterio vermählt (wenn auch verstossen) von Otto geliebt, Gualterio hat als Gemahl Griselda's eine neue Braut erkoren; Konstanze liebt den Einen und wird sich dem Andern vermählen. Ueberall Liebe, und nirgends hält der Dichter an ihr fest.

Griselda ist zurück in ihre Schäferhütte verwiesen worden, die gesondert auf ländlicher Flur liegt. Noch einmal sucht Otto vergebens, sie zu gewinnen, indem er sogar ihren Sohn Everardo zu tödten droht. Jetzt erscheint auch Fürst Corrado mit dem Sohne und Trabanten, soll der Mutter den Knaben entreissen, überlässt ihn ihr aber und entfernt sich. An seine Stelle tritt Otto mit Gefolge heran und giebt Befehl, den Sohn von Griselda hinwegzuführen und zu tödten.

Sie ist allein (Zwischenscenen übergehen wir) und entschlummert in ihrer Hütte auf dem ländlichen Bette, das man von aussen,

etwa durch die geöffnete Thür, gewahr wird. Gualterio hat der Braut zu Ehren eine königliche Jagd veranstaltet; sie braust vorüber; Hirsche und anderes Gethier setzen in hastigen Sprüngen über die Flur, durch die Büsche; Landleute, Jäger mit Wurfspiessen eilen nach. Konstanze verlässt die Jagd, tritt in die Hütte, gewahrt Griselda, die noch schläft und im Schlafe weinend „geliebte Tochter“ ruft. Denn — um nur gleich das Geheimniss zu verrathen — Konstanze, Gualterio's Braut, bald Griselda's Nachfolgerin, sie ist beider Tochter, die Griselda todt geglaubt, deren Mörder Gualterio sich genannt. Griselda erwacht, beide Frauen fühlen den Zug des Herzens.

Gualterio kommt dazu und spricht gegen Konstanze aus, ihren schönen Augen sei die Hütte kein würdiger Anblick. Griselda bittet „ihren König“, sie nicht schuldig an dem Zusammentreffen zu glauben, er verbietet ihr, ihn künftig ihren König zu nennen, er wolle ihr Feind heissen. Konstanze will sich von Griselda nicht wieder trennen. Endlich (Vieles übergehen wir) erfährt man, im letzten Akt, in der siebenten Scene, dass Gualterio Griselda noch liebt und stets geliebt hat, dass er um sie, mit ihr leidet, dass das gottlose Schicksal ihn gezwungen, gegen sie ungerecht, tyrannisch zu sein, dass er, um sie glücklich zu machen, sie unglücklich gemacht. Gleichwohl quält und demüthigt er sie weiter und gebietet ihr zuletzt, sich Otto zu vermählen: „Gehorche! Dein König befiehlt es Dir!“ Sie antwortet: „Mein König! mein Gott! einst mein Gatte, noch meine Wonne“, ruft sogar das Volk an, das sie von Thron und Ehebett vertrieben, will eher den Tod von Gualterio's Hand, als mit Otto leben, — und nun endlich erhebt Gualterio sie wieder zu sich in Gnaden empor und das Volk ruft pflichtschuldig sein Viva! Gualterio giebt Konstanze als seine und Griselda's Tochter zu erkennen — und Alles ist glücklich, denn alle Leiden waren nur Prüfung, nur Scherz.

Nehmen wir als zweites Beispiel Händel's Oper Admet, die 1726 oder 1727 am 31. Januar zum ersten Mal in London gegeben wurde. Wir wählen diesen Stoff ungeachtet der Gefahr, in

Einzelheiten Unrichtiges zu geben*), weil wir auf die Oper ohnehin später zurückkommen müssen.

Der Grundgehalt der Oper ist der vom Alterthum her oft behandelte einfache, den man an den Namen Alceste geknüpft hat. Admet muss nach dem Willen des Schicksals sterben, wenn nicht ein Anderer sich für ihn dem Tode weiht. Niemand ist dazu erbötig; da tritt die Gattin vor und giebt sich, nicht des Lebens und Glücks und nicht der Kinder achtend, den Todesgöttern als Opfer hin. Admet, der das Opfer erfährt, als es schon entschieden, ist in Verzweiflung, kann aber die Gattin den Todesgöttern nicht entreissen; seinem Gastfreunde Herkules (oder, nach anderer Auffassung, dem Apoll) ist es vorbehalten, sie dem Gatten zurückzugeben. Dies ist der einfache, allbekannte Hergang.

Er konnte natürlich dem italienischen Dichter (sein Name ist unbekannt) für eine Oper nicht genügen. Die Oper zeigt Admet auf seinem Schmerzenslager, Herkules hat sich entschlossen, den Gastfreund zu verlassen, auf neue Abentheuer auszuziehen, das Orakel hat verkündet, Admet müsse sterben, wofern sich nicht Jemand für ihn dem Tode dahingebe. Alceste beschliesst, sich für den Gatten zu opfern; sie sagt dem Schlummernden das letzte Lebewohl und stösst sich (hinter der Scene) den Dolch in die

*) Wir kennen nämlich diese Oper nur aus der von Cluer in London herausgegebenen Partitur und aus einer zweiten anscheinend sehr korrekten Abschrift auf der Berl. K. Bibliothek. Beide enthalten indess nicht die Rezitative, geben also keine genügende Auskunft über den Inhalt des Gedichts. So sahen wir uns an Winterfelds Darstellung („zur Geschichte heiliger Tonkunst", Thl. II.) verwiesen. Allein wenn wir schon an andern Orten die dilettantische und sogar willkührliche Unsicherheit seiner Auslassungen über den Inhalt der Musik gewahr worden sind, so belehrt uns hier Chrysander (in seiner umsichtigen Biographie Händels) dass auch Winterfelds Mittheilungen über das Gedicht nicht durchaus zuverlässig sind, da er der Hamburger Bearbeitung statt dem Original gefolgt ist. Wie weit die Unzuverlässigkeit reicht, können wir (da auch uns das Original nicht zugänglich gewesen) nicht ermessen; es scheint aber auf Einzelheiten nicht anzukommen, denn im Ganzen tritt die Richtung der italischen Oper hervor, wie wir sie noch weiter verfolgen werden.

Brust, — die erste Abweichung von der alten Darstellung. Augenblicklich ist Admet genesen, erfährt aber bald, um welchen Preis; Herkules, der noch anwesend ist, beruhigt ihn durch die Zusage, die Dahingeschiedene aus der Unterwelt zurückzugewinnen. Dort finden wir Alceste an einen Felsen geschmiedet und von zwei Furien gepeinigt; Herkules bekämpft den Cerberus und die Höllengeister, befreit Alceste und führt sie von dannen.

Soweit einigermassen die ursprüngliche Fabel; nun die wesentlichen Anwüchse.

Schon früher war dem Admet Antigona, eine trojanische Fürstin, Tochter Laomedons, verlobt. Er wähnt sie unter den Trümmern von Ilion, als Hercules es zuerst zerstöret, begraben; sie hält sich für treulos verlassen und erblickt in Admets Erkranken eine Strafe der Götter. Nun erfährt ihr Begleiter, Meraspes, Admet sei genesen und Alceste sei todt. Sofort beschliesst Antigona, sich in seine Nähe zu begeben, vorerst aber, um seine Gesinnung zu erforschen, unerkannt als Schäferin in den Pallast zu dringen.

Admet hat vom Dichter einen Bruder erhalten, Thrasymedes; der soll Antigonens Absichten fördern. Allein dieser hat ihr Bild erlangt und ist in Liebe für sie entbrannt, ohne sie selber gesehen zu haben. Er führt das Bild überall mit sich und hofft, die Niegesehene, wenn sie ihm begegne, sicher zu erkennen. Sie sucht sich ihm zu verbergen, nennt sich Rosilda; vergebens. Thrasymedes beschliesst, die verkappte Rosilda zu rauben und wirft ihr Bild, als ihrer unwürdig, weg.

Orindo, ein Höfling, findet es und übergiebt es als Bild der frühern, bei Troja's Zerstörung umgekommenen Braut dem Admet. Diesem erwacht die alte Neigung und zugleich der Schmerz, hoffnungslos zwei Abgeschiedene zu lieben, die erschlagene Braut und die für ihn gestorbene Alceste.

Den weitern Verwickelungen und künstlichen Lösungen wollen wir nicht folgen, sie sind bunt genug zusammengewebt, um (wenn man auch die Hälfte davon*) abrechnet) zu zeigen, wie völ-

*) Anmerkung S. 53.

lig ungenügend der Grundgehalt des Drama's dem italischen Dichter erschienen war. Wohl mag es sein, dass (wie Winterfeld annimmt) die Doppelgeschichte Händel die Möglichkeit gewährt habe, zwei erste Sängerinnen gleichmässig zufriedenzustellen, neben der eigensinnigen und stets widersetzlichen Cuzzoni (die er schon einmal, in aufbrausendem Zorne, voll Manneskraft und Herrschergefühl, zum Fenster hinausgehalten und hinabzuwerfen gedroht) die Faustina-Bordoni. Wie viel aber auch von der winterfeldschen Darstellung abgezogen werden mag, sie entspricht immer noch dem Bilde, das sich Jeder von der italischen Operndichtung aus den vornehmsten Stützen derselben, Apostolo Zeno und Metastasio*), beide

*) Vom letztern, der in Glucks Zeit die italische Oper mit seinen Dichtungen einzig versorgte und beherrschte, führen wir A. W. Schlegels (Vorlesungen über dramatische Kunst) Karakteristik an.

„Zu dem erstaunlichen Glück, das Metastasio in ganz Europa und besonders an den Höfen gemacht, hat es beigetragen, dass er ein Hofdichter war, nicht blos vermöge seines Amtes, sondern durch die Manier, worin er dichtete, grade wie die Trauerspieldichter aus dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten. Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höfliche Schonung in allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mussten diese tragischen Miniaturen der feinern Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart; daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts Seltenes, dass eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den Treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereien spielt, für den aber schon irgend eine königliche Grossmuth, die am Ende alles ausgleicht, im voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstössig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestossen; die Dolche entfallen den Händen oder werden ihnen entrungen, ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln; aus einem Kerker oder mitten unter den drohendsten Gefahren bietet ein unterirdischer Ausgang

wiener Hofpoeten, vor Augen bringen kann und für das sich auch im Laufe unserer Darstellung noch Bestätigungen finden werden.

Fassen wir jetzt, was sich uns einzeln dargestellt, zusammen. Das Alterthum muss seine Berühmtheiten hergeben als Helden der Oper. Ihnen allen ohne Unterschied wird ein einziges Hauptmotiv untergeschoben, die Liebe. Diese Liebe ist schon nach dem Namenklang und Karakter der Helden eine offenbare Unwahrheit, und ebenso werden die Helden schon durch das ungehörige Hauptmotiv zu nichtigen Trugbildern. Man umhüllt sie mit Prunk, umgiebt sie mit Götterschaaren, deren Wahrheit und Nothwendigkeit gleich zweifelhaft sind. Im Gefühl der Unbefriedigung, die jenem Hauptmotiv und allem Ausputz anhaftet, verdoppelt man es, setzt zwei und mehr Liebesverhältnisse durchkreuzend nebeneinander, und geräth in ein Wirrsal von Interessen und Intriguen, von Listen und Pfiffen und Gewaltsamkeiten ohne Schranken und Ende. Nichts ist nun noch wahr und fest, nirgends kann der Antheil haften; er schaukelt hin und her, lässt sich willenlos und träumerisch eingewiegt von einem Punkte zum andern gleiten.

Das ist ein dolce far niente mit seinem Halbschlummer des Geistes und Gemüths, wie Banquiers nach fettem Mahle, Beamtete oder sonst angestrengte Tagwerkler nach dem Abschluss der Schreibstube genehm finden. Das ist Unterhaltung für den, den es unterhält, und hierüber hat Jeder selbst, sonst kein Andrer zu reden. Das ist das Spiegelbild eines Volkes, dem, wie damals und bis jetzt dem italischen, jedes tiefere Lebensinteresse abhanden gekommen. Ein Drama ist das nicht und giebt das nicht.

Und nenne man es ein Drama! was soll hier Musik? — Sie kann nichts gemein haben mit Listen und Schlichen, mit Verstel-

unerwartet das Mittel zur Flucht dar. Die Scheu vor dem Lächerlichen, dieses Gewissen aller Dichter, die für die schöne Welt schreiben, ist sehr sichtbar in der Vermeidung aller nicht schon hergebrachten Kühnheiten, in der Enthaltung vom Uebernatürlichen, weil solch ein Publikum selbst zu der bunten Schaubühne der Oper keinen Wunderglauben mitbringt."

lung und Verheimlichung; höchstens kann sie nebenhergehn und auf sie hindeuten. Ihre Kraft, ihr eigentlich Leben beruht durchaus auf Wahrhaftigkeit, auf lauterm, geradem, einfältigem Ausdrucke dessen, was im Gemüthe sich begiebt. Sie ist die Stimme der einfachen unverstellten Natur.

Was konnte sie hier? —

Der musikalische Ausbau.

Wenn also von einem wahren Drama bei der italischen Oper, seit das Ideal der griechischen Tragödie dahingeschwunden war, nicht mehr ernstlich die Rede sein konnte: was blieb übrig? — **Die Musik.** Die Musik sollte diesen leeren Masken als ein zauberhafter Lebensstrom eingegossen werden und die todten Hülsen beseelen. Das war die Aufgabe, die sich den Komponisten stellte.

Allein, so gewiss der Tonkunst belebende, ja, wie sich viel später zeigen sollte, begeistende Kraft inwohnt, ihre, wie jede Wirkung ist an Bedingungen geknüpft. Wenn sie nicht frei und sich selbstüberlassen ist, wie in den Instrumentalwerken, wenn sie gar sich als Idiom leiblich erscheinender und handelnder Personen hergiebt: so folgt sie dem Gesetze, das in der Natur, im Karakter dieser Personen und ihrer Handlung liegt. Sie hat dann die Bestimmung, im Sinne der Personen zu reden, den Willen des Dichters als ihr Gesetz zu erfüllen.

Leider haben wir aber die Hohlheit und Unwahrheit dieser Personen und Zustände hinlänglich erkannt und werden noch Bestätigungen der ersten Auffassung zur Genüge finden. Wahrheit und Karakter fand der Komponist nicht in diesen herbeigelogenen Masken; mit diesen Cäsaren und Katonen konnte seine Kunst sich nicht befassen, so wenig er selber sie begreifen, oder an sie glauben konnte.

Hier kam dem Italiener das leichte Naturell zu Hülfe. Der Karakter, die Handlung, die der Dichter selbst ohne Glauben und Ernst geliefert, sie wurden für ihn harmloser Maskenscherz; darunter, erst hinter der vorgehaltenen, jeden Augenblick sich verschiebenden Larve pulsirte das wahre, warme, weiche Leben mit seinen ewig sich erneuenden Reizen, wie der Südländer es aus den Mutterhänden der gütigen Natur empfangen hat und liebt. Stimme dieses Lebens zu sein, das versteht die Musik und verstand sie schon damals in Italien; bisweilen spielte sie sogar, ein geniales Kind, die ernstlich gemeinten Leidenschaften der Erwachsenen nach, und täuschte zuerst sich selber, dann mit glühenden Wangen und dem blitzenden Schwarzauge die leicht berauschten Hörer.

Die Musik wurde die Stimme dieser nur durch sie beseelten Masken, der Gesang wurde die Seele der Oper. Folglich wurden die Sänger die Träger der Oper, folglich war es die erste Pflicht der Komponisten, für diese auf das Beste zu sorgen. Die Herrschaft war von Dichter auf den Sänger übergegangen, der Komponist, der an jenem weder volle Befriedigung noch genugsamen Anhalt fand, musste sich dem Sänger zuwenden, dessen Subjektivität nun den Thron einnahm, der der Idee und den Karakteren der Dichtung gebührt hätte. Das Alles konnte gar nicht anders sein. Es spricht sich darin nicht eine Schuld oder Mangelhaftigkeit der Komponisten, oder Dichter, oder Sänger aus. Alle lebten und wirkten im Sinn' ihrer Nation, die auch geworden war, was Natur und Geschichte dermalen aus ihr gemacht hatte. Kein Künstler kann sich der Weise seines Volks entziehn, wenn er nicht (wie später Spontini) von dem Volke selbst scheidet; und auch da wird sich Naturell und Vaterland nicht verleugnen.

Nun findet die Subjektivität, das alleinige Gelten oder Vorwalten der Persönlichkeit, den gemässen Ausdruck in der Melodie, genauer gesagt, in einer alleinherrschenden Melodie. Sobald eine Melodie gegen die andere oder mehrere gegeneinander auftreten, geben sie die Vorstellung von zwei oder mehr verschiednen Sub-

jektivitäten, das heisst Personen*), die sich mehr oder weniger von einander unterscheiden, einander als Gegensätze dienen, sich karakterisiren und in Handlung treten. Offenbar legt sich hiermit ein grösserer geistiger Reichthum aus, aber eben so gewiss lag den Italienern, wie wir oben gezeigt zu haben meinen, das Erstere, die Befriedigung an der Subjektivität, an der einen und alleinherrschenden Melodie näher.

Dies hat sogleich seinen Einfluss auf die ganze Richtung der Opernmusik gehabt. Für diese allein herrschende Melodie musste durchaus die günstigste Stimme erkoren werden; die günstigste aber ist die Oberstimme, zu allererst der Diskant, als oberste von allen. Der Tenor war neben ihm nicht zu umgehen, stand aber weit zurück; selten oder nie (soweit wir mit den Opern uns bekannt gemacht) ward er für die Hauptrolle benutzt. Der Alt oder Contralto (tiefe Altstimme) kam häufig zur Verwendung; er konnte noch, wo der Diskant nicht mitwirkte, Oberstimme sein; der Bass dagegen kam äusserst selten in den Solopartien zur Anwendung, fehlte sogar oft in den Chören. Anders verhielt es sich mit der komischen Oper. Allein mit ihr haben wir es, wie schon gesagt, bei der Hinführung auf Glucks ernste Opern für jetzt nicht zu thun; nur ein einziger Hinweis wird später gestattet sein.

Hiermit war zunächst die Herrschaft der Sängerinnen entschieden. Von ihrer Leistung hing das Schicksal der Oper ab, also musste jedes Theater die vorzüglichsten zu erlangen suchen und die Komponisten vor Allem dahin trachten, für die Persönlichkeit der Sängerinnen, für die besondere Art und Kunst einer jeden, dass all' ihre Vorzüge und Vortheile auf das Beste hervorträten, zu sorgen. Sie wurden die Leibschneider für Stimme und Manier der Sängerin. Die Herrschaft war vom Dichter hinubgeglitten zu dem Musiker, ihm nahm die Sängerin das Scepter aus der Hand, und wusste ihm nicht einmal sonderlich Dank; denn Alles begab

*) Die Kunstsprache bezeichnet bekanntlich Ersteres als Homophonie, Letzteres als Polyphonie.

sich in natürlicher Folgerichtigkeit. Wenn einmal die Subjektivität, das Reinpersönliche herrscht, so findet es seinen Sitz da, wo die Person selbst leiblich und handelnd und anlautend uns gegenübersteht. Die Sängerin war die Oper.

Doch nicht ganz. Neben die Sängerinnen traten als Mitherrscher die Kastraten.

Uns ist der Anblick dieser schmählig Verstümmelten fremd geworden, deren sich zuerst die päpstliche Kirche für ihren Gesang („zur Ehre Gottes" sagt Papst Klemens VIII. in dem darüber erlassenen Breve) bediente, dann auch die Oper. Nicht Mann, nicht Weib, nicht Knabe, der naturgemässen Entwicklung zur Mannesreife nach Körper und Geist beraubt, betraten diese Wesen die Bühne, Was ein Mann sei, was der Hochsinn, die Liebe des Mannes, war ihnen unerfahren geblieben. Der Gestalt nach Mann (wenn man die Fett- und Speckgeschwulst Vieler, die krankhafte Abmagerung Anderer in den Kauf nehmen will) waren sie der Stimme nach Weiber oder Knaben, oder schienen es; denn durch die Verstümmelung, im Knabenalter vorgenommen, ward das Stimmorgan auf der Stufe jenes Alters festgehalten, gab eine Diskant- oder Altstimme aus. Daneben erwuchs die Brust zu der Ausdehnung und dem Schallvermögen des Mannes; wohl begreiflich ist, dass ihre Stimme der weiblichen an Kraft und Ausdauer noch überlegen war und von solchen, denen sinnlicher Eindruck am fasslichsten und liebsten, vorgezogen wurde.

Diese Wesen traten in der Oper als Liebhaber und Helden auf. Aetius in Händels Oper war Kastrat, Nero in dessen Oper Agrippina, Cäsar in Vinci's Catone, Artaxerxes in dessen Oper gleichen Namens, Jason in Giu. Scarlatti's Jssipile sangen Diskant, Rinald in Traetta's Armida dessgleichen; in der Iphigenie in Tauris von Traetta sang Orest Alt (bis zum zweigestrichenen f hinauf, Pylades Diskant, in der Iphigenie von Majo sang Pylades Alt und Orest Diskant; alle waren Kastraten. Wie weit liesse sich das Register noch fortführen!

Wir wollen gegen diese Lieblinge der italischen Oper keines-

wegs ungerecht sein. Nicht blos ihre Stimmbildung war schätzenswerth, oft bewundernswürdig, auch der musikalische Sinn, der sich oft so frühzeitig in der Jugend entfaltet, die kreatürliche Musik, war gewiss in ihnen oft mächtig; ist doch unsere Kunst einmal dieses wunderliche Schoosskind der Musen, das mit der gaukleri-schen Leichtigkeit und Flatterhaftigkeit des Luftgeistes Ariel (sie selber beseelt-tönende Luft) hier an den Gedanken rührt, dort im körperlichen Sinne sich genügt, kaum des Mittelpunkts, gewiss nicht der Gränzen seiner Herrschaft sicher bewusst. Diesen armen Entmannten hat das Messer den Keim der Mannheit, wahres Mannesbewusstsein und Mannesgefühl rauben können. Aber die Phantasie blieb unausgerottet und mag ihnen wohl Anschauungen vom Gefühl und den Leidenschaften des Mannes vor die Seele gespielt haben, wie geniale Frauen ebenfalls Bilder vom Mann' in ihren Dichtungen und Schilderungen aufstellen, die viel Anziehendes und Treffendes enthalten, wenn auch nicht den wahren und ganzen Mann. Durch ihre Phantasie fühlten die Kastraten und sahen gleichsam in einer Art von Luftspiegelung, was sie in Wirklichkeit nicht oder unreif besassen. So ward in einer Oper Farinelli, der berühmteste Kastrat, als unglücklicher Held in Ketten vor den Kastraten Senesino geführt, der einen wüthenden Tyrannen und seinen Feind darzustellen hatte; Farinelli hat, so will es das Drama, von jenem das Todesurtheil zu erwarten. Aber gleich bei der ersten Arie erweicht er das harte Herz des aufgebrachten Wüthrichs so sehr, dass Senesino seine Rolle vergisst und ihm, vom Throne herab, mit Thränen in die Arme stürzt.

Derselbe Gewährsmann (Burney) der uns diesen Zug tiefen Hingenommenseins von herangereifter Auffassung berichtet, bietet auch einen andern, in dem die kinderhafte Eitelkeit der Klasse sich zeichnet; theuer genug hatten die Armen das Vorrecht bezahlt, sich der Eitelkeit und schlimmern Eigenschaften geschändeter Knabenentwickelung hinzugeben. Burney erzählt von Rom, aus dem Jahr 1722.

„Hier fand, so lange die damalige Oper im Gange war, alle

Abend ein Wettstreit statt zwischen Farinelli und einem berühmten Trompeter, der ihn eine Arie mit seinem Instrument begleitete. Dieser Streit schien Anfangs freundschaftlich oder blos scherzhaft, bis die Zuschauer anfingen, Theil daran zu nehmen und sich auf die eine oder die andere Seite zu schlagen. Nachdem sie verschiedne Male Töne ausgehalten hatten, wobei jeder die Kraft seiner Lunge zeigte und es dem andern an Stärke hervorzuthun suchte, fassten beide zusammen einen auszuhaltenden Ton, und dann einen Doppeltriller in der Terz, welchen sie so lange fortschlugen, während die Zuhörer ängstlich auf den Ausgang warteten, dass beide erschöpft zu sein schienen. Der Trompeter der ganz athmenlos geworden war, gab ihn in der That auf und dachte, dass sein Nebenbuhler eben so erschöpft und der Sieg unentschieden sei; als Farinelli mit lächelnder Miene, um ihm zu zeigen, dass er bisher nur mit ihm gescherzt, auf einmal in eben dem Athemzuge mit neuer Stärke ausbrach und nicht nur den Ton schwellend aushielt und trillerte, sondern auch sich in die schnellsten und schwersten Läufer einliess, bis ihn zuletzt das Jauchzen der Zuschauer zum Stillschweigen brachte." Kaum könnte man einen Vorgang erdichten, der so schlagend das ganze, aus Sinnlichkeit und Eitelkeit zusammengebraute Wesen bezeichnete. Und das war nicht die Art eines oder aller Kastraten, nicht blos die mit Gold und Edelsteinen überschütteten, eben so hochmüthigen als verbuhlten Sängerinnen nahmen daran Theil. Die ganze „Gesellschaft" der Fürstenhöfe, Vornehmen und Reichen (das übrige, das eigentliche Volk blieb ausser Rechnung, hätte sich aber gleichfalls gern und gleichgesinnt angeschlossen) die ganze Gesellschaft hatte daran ihre höchste Befriedigung. Der Lohn zeigt es; Caffarelli, der Kastrat, hinterliess ein Vermögen von 12000 Dukaten jährlicher Einkünfte; Farinelli war der unentbehrliche Günstling und Minister am Bourbonenhofe in Madrid. Diese Kastraten und Sängerinnen waren Gebieter der Komponisten, hatten Macht und Einfluss genug bei dem englischen Adel, unsern grossen Händel, der ihnen nicht genugsam willfahrte, zweimal mit seinen Opernunternehmungen zu Grunde zu richten, indem sie

sich gegen ihn auf die Seite seiner, wie sehr schwachen Nebenbuhler stellten.

Wie genau der Kastratismus zu dem Anblicke stimmt, der sich immer vollständiger von der italischen Oper uns eröffnet, bedarf keiner Erwähnung. Aber auf eine besondre Folge muss hingewiesen werden.

Wenn Personen der Oper überhaupt karakteristisch gezeichnet werden sollen, so ist die Stimmwahl dazu der erste Schritt. Jede Stimmklasse hat nach Höhe und Tiefe der Tonlage, nach der Verschiedenheit des Stimmklangs ihren eigenthümlichen Karakter; das weiss nicht blos der Komponist, jeder Musikfreund muss es schon wahrgenommen haben. Wollte man sich selbst nicht genauer auf die Bedeutsamkeit einlassen, so würde man doch wenigstens die Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit der Stimmlagen nicht übersehen können, die schon für sich Abwechselung und Gegensatz in die Personenreihe zu bringen vermag.

Uns ernstlicher an der Kunstaufgabe Theilnehmenden fällt es schon schwer, sich den Wüthrich und Usurpator Thoas (so möchte ihn Traetta in seiner Iphigenie fassen) oder den ernsten Kato (in Vinci's Oper) als Tenöre vorzustellen, mit der Stimme des Jünglings, des Liebenden, des glänzenden jugendlichen Helden. Die Italiener hatten, wie wir oben gesehen, kein Bedenken, ihre Helden und Liebenden aus dem Munde von Kastraten diskantisiren oder altisiren zu lassen. Nun aber traten neben diesen Helden natürlich Frauen auf; — wo blieb da der karakterisirende Unterschied? Held und Heldin, Liebender und Geliebte folgten sich mit ihren Arien als Diskant und Diskant, oder Diskant und Alt, so Pylades und Iphigenie in Traetta's Oper, Nero und Agrippina bei Händel. Und nun stelle man sich mehrstimmige Sätze vor, Duette von Orest und Pylades (bei Traetta und Majo) von Rinald und Armida (bei Traetta) in Diskant und Alt, ein Terzett von Iphigenie, Orest und Pylades (bei Majo) für zwei Diskante und eine Altstimme, ein langes Rezitativ (50 Zeilen ohne Vor- und Nach- oder Zwischenspiel) in der Oper Issipile von Joseph Scarlatti, ausgeführt von drei

weiblichen Sopranstimmen (Hypsipile, Rhodope, Eurynome) und dem Helden Jason, einem Mezzo-Sopran singenden Kastraten,

Genug; es war also entschieden, dass die Oper um des Sängers willen da sei, dass nur an ihm der Antheil hafte. Hiernach bestimmte sich durchaus folgerecht die ganze Anlage der Musik.

Wir schreiben oder begehren eine Ouvertüre, die als musikalischer Prolog auf die Oper, der sie angehört, vorbereiten, in ihre Stimmung einführen, ihren Inhalt vorbedeuten soll. Dem Italiener jener Zeit lag in seiner Oper kein bestimmter Karakter, keine aufrichtig angestrebte Idee vor; Vergnüglichkeit, Unterhaltung — gleichviel womit — war ihm Aufgabe geworden. Daher gab er vor der Oper eine Symphonie. Sie hatte der Regel nach nicht die oben angedeutete Bestimmung unserer Ouvertüre, überhaupt keinen nähern Bezug auf die Oper, wonach doch bei uns selbst die geringern Komponisten nach Kräften streben. Dies spricht sich schon in der Form der Symphonie vollkommen deutlich aus. Dieselbe bestand regelmässig aus drei Sätzen, nach der Art der ältern kleinen Sonaten. Ein Allegrosatz, der wichtigste Theil des Ganzen, begann. Er hatte Sonatenform*), oder strebte doch nach ihr oder der Sonatinenform hin, wenngleich es gewöhnlich an festausgeprägten Gedanken gebrach, die man mit Sicherheit als Hauptsatz, Seitensatz u. s. w. hätte unterscheiden können. Auch die Ouvertüre besteht aus einem solchen in der Regel sonatenförmigen Satze, dem (nicht

*) Wem diese Formen und ihre Bedeutung nicht bekannt sind, den müssen wir auf „Beethoven, Leben und Schaffen“, oder die Kompositionslehre verweisen. Hier in äusserster Kürze nur so viel. Liedsatz heisst eine Komposition, die nur Einen wesentlichen Gedanken enthält; Rondo eine, in der ein Liedsatz als Hauptsatz mit andern Sätzen (Seitensätzen) oder Gängen wechselt; Sonatenform eine Komposition, in der Haupt- und Seitensätze nicht blos einander ablösen, sondern auch in mannigfache Beziehung gesetzt werden. — Schon diese oberflächliche Beschreibung lässt den Nachdenkenden errathen, dass diese (wie alle) Kunstformen nicht willkührliche äusserliche Gebilde sind, sondern gehaltvolle und bedeutsame Weisen des künstlerischen Vorstellens; alle Kunstformen zusammengenommen sind die nothwendigen Formen des künstlerischen Gedankens.

immer) eine Einleitung vorhergeht; aber diesem einen ununterbrochen abfliessenden instrumentalen Ergusse folgt unmittelbar die Oper, so dass also jener in diese hineinführt. Nicht so die Symphonie. Jenem ersten Instrumentalsatze folgt ein zweiter, gewöhnlich in langsamer Bewegung, und diesem ein dritter in lebhafter Bewegung; der zweite Satz hat meist Liedform, der dritte ebenfalls oder kurz gehaltene Rondo- oder unreif gebliebene Sonatenform; jeder der drei Sätze schliesst vollkommen für sich ab. Der erste Satz führt also nicht in die Oper, sondern zu einem zweiten und dieser zum dritten Instrumentalsatze, durch den das Ganze sich als selbständiges Instrumentalwerk abrundet und sogar seinen Gegensatz (um sich als vollständige künstlerische Schlussfolge*) zu erweisen) in sich trägt: den langsamen Satz zwischen den beiden lebhaften. So war denn die Symphonie nichts als eine vorläufige Unterhaltung vor der Hauptunterhaltung. Man konnte denn doch nicht mit stummem Aufziehn des Vorhangs, oder nach ältester Weise mit einer Fanfare beginnen.

Nun öffnete sich die Bühne. Wir wissen schon, dass sie vornehmlich den Sängern und Sängerinnen gehört, dass Handlung und Karaktere gar nicht ernstlich genommen werden, sondern blos den Vorwand geben, jene Herrschaften reichlichst und in annehmlichster Maskirung zur Geltung zu bringen. Ohnehin sind wir gewahr worden, wie unwahr und musikfremd der grösste Theil der Operngrundlage war. Die Komponisten konnten sich den unabänderlichen Verhältnissen nicht entziehen; ihr Verfahren war ihnen gemäss.

Im Ganzen genommen bestand daher die Oper vor Allem aus einer möglichst reichen Garnitur von Arien, zwanzig bis vierzig und mehr. Wir finden (wenn wir uns nicht verzählt haben) in Majo's Artaxerxes 20, in Scarlatti's Griselda 37, in Händels Alexander 31, in dessen Richard 26. Dürften wir Händels ältere Opern zuzählen, die er 1705 für Hamburg, aber unter dem Einflusse des italischen Vorbildes geschrieben und aufgeführt, so würde Almira (Text nach

*) Wie der logische, so wird der künstlerische Gedanke erst durch Zusammenstellung mit dem Gedanken des Gegentheils fest und deutlich.

dem Italienischen von Feusting) mit 44 deutschen Gesängen*) und 15 italienischen Arien, Nero (ebenfalls von Feusting) mit 75 Arien auftreten.

Den Arien schlossen sich, aber in sehr geringer Zahl, Duette, noch weit spärlicher Terzette, Quartette und, meist sehr kurz und bedeutungslos, Chorsätze an, die besonders zur Besiegelung des letzten Akts dienten und oft nur vom gesammten Solopersonal gebildet oder durch dasselbe verstärkt zu sein scheinen, da sich in vielen Partituren die Ueberschrift Coro und vor den Chorstimmen die Namen der singenden Personen finden. Meist genügt ein Terzett oder Quartett, oft schon ein Duett oder eine breitausgeführte Arie zum Aktschlusse; das Opernfinale hatte seine Entwickelung noch zu erwarten.

Diese sehr vielen Arien und sehr wenigen Ensemble's (wenn wir auch da und dort einen Marsch oder eine Jagdmusik u. s. w. zurechnen) waren untereinander durch ein unendlich langes, ewig gleichbleibendes Recitativo secco**) verknüpft, das sich nur äusserst selten — und selten bedeutungsvoll zu einem accompagnato erhob. Ein solches trocknes Rezitativ sollte gar nichts anderes vorstellen, als die platte prosaische Rede des gemeinen Lebens; selbst wenn es leidenschaftliche oder sonst bedeutende Worte auszusprechen hatte, erhob es sich selten über die ihm gezogene Linie. Und man darf sich die Last dieses Secco nicht gering vorstellen. Vinci's Cato (wir greifen ihn als Beispiel heraus) beginnt mit einem solchen Rezitativ von 68 Zeilen; es folgen drei Arien, natürlich wieder mit

*) In diesen Hamburger Opern (Dr. Lindner hat schätzenswerthe Beiträge zu ihrer Geschichte gegeben), kamen verschiedene Idiome, italienisch, französisch, hochdeutsch und plattdeutsch, neben einander in demselben Werke, zur Anwendung.

**) Das Secco ward blos akkordisch, durch den Quartett Bass und den Cembalisten am Flügel begleitet. Im accompagnato, das in den Partituren oft blos durch VVni (Violini) angedeutet wird, hatte das Orchester (meist nur das Quartett) die Harmonie, auch zwischen dem Vortrage des Sängers Zwischensätze vorzutragen, die allerdings die Bedeutsamkeit des Rezitativs erhöhen konnten.

secco verbunden. Die vierte Scene (die gleich darauf folgende) bringt wieder 76 Zeilen, und nach 9 Zeilen begleiteten Rezitativs noch 16 Zeilen secco. Der zweite Akt beginnt wieder mit 90, bringt nicht lange darauf 96 Zeilen secco, — wir mögen nicht weiter nachzählen.

So waren also die Arien die eigentlichen Lebenspulse der Oper, alles Uebrige hatte nur höchst untergeordnetes Interesse, das Rezitativ aber war nichts als ein nothwendiges Uebel, eine Bürde; und von den Arien genossen natürlich die der ersten Sänger und Sängerinnen den entschiedensten Vorzug vor denen untergeordneter Exekutanten; denn das ganze Interesse an der Oper war ja auf die Herrlichkeit der Singenden gestellt. Daher konnte Niemand im Grunde sich wundern, dass das Publikum den Weg mitging, den die Oper selbst genommen. In den Logen, im Parterre wurde geplaudert und gescherzt, getrunken und genascht, oder die seidenen Vorhänge der Logen rauschten zusammen und es wurde dahinter ein feines Zwischenmahl genommen, gespielt, geliebt, — wer kann auch drei Stunden und drei Akte lang aufpassen? Nun aber kam die Zeit für eine Hauptperson, für eine Lieblingsarie; die Vorhänge rauschten auseinander, Alles wurde still, aufmerksam, der Enthusiasmus brauste fanatisch in südlicher Glut auf — und das vorige Spiel begann wieder. Die Schilderung rührt nicht von uns her, sondern von einem Enthusiasten für die damalige italienische Oper, von Heinse, der bei aller Unzuverlässigkeit und Dilettantenhaftigkeit Geist und Kunstsinn, besonders Musiksinn genug besessen hat, um noch gehört zu werden.

Was sollte aber die Arie? Sie sollte die Kunst des Sängers hervortreten lassen, also seine Virtuosität vor Allem, dann seine Macht über das Gemüth. Die letztere Eigenschaft kam ungleich seltener, gewissermassen nur ausnahmsweise zur Anwendung; dazu waren hauptsächlich ausser dem begleitenden Rezitativ die einfachern, mehr liedmässigen Arien (Cavata oder Kavatine genannt) bestimmt. Der Zahl und Bedeutung nach weit überlegen waren die solennen Arien, die Glanzpunkte der Rollen und Akte.

Nun ist es eine alte, schon von Shakespeare bestätigte Erfahrung: wenn der idealitätfremde Philister sich auf das Glatteis der Kunst begiebt, so widerfährt ihm irgend etwas. Die ganze Oper Italiens hatte sich auf Unterhaltung, auf kostbare Unterhaltung zugespitzt, und die Spitze war eben die solenne Arie. An sie gerade musste sich die langweiligste Einförmigkeit hängen. Alle diese Arien, mit sehr seltenen Ausnahmen, haben ein' und dieselbe Form, und zwar eine Form, die schon in sich selber einförmig und lastend ist, geschweige bei unerschöpflicher Wiederkehr. Dieses Wort ist nicht als rednerischer Ausdruck zu nehmen; im ersten Akt von Vinci's Artaxerxes kommt jene Form in 11, von Scarlatti's Griselda in 15, von G. Scarlatti's Hypsipile in 6, von Hasse's Semiramis in 8 Arien hintereinander zur Anwendung. Es würde leicht sein, die Reihe dieser Beispiele zu verlängern; nur Francesco di Majo zeigt sich freier, und später Piccini.

Man vergleiche damit die Mannigfaltigkeit der Formen unserer Arien, von Gluck und vollends Mozart: welch' ein Uebergewicht schon an äusserlichem Wechsel der Gestalten! Dieser Formreichthum entspross dem Reichthum karakteristischer Aufgaben, die sich dem Komponisten aus treuem Festhalten an einem wahren Drama ergeben. Der Wechsel der Formen entspricht dem des Inhalts.

Aber eben so folgerichtig ergab sich jene eine Form aus der Bestimmung der solennen Arie.

Der entscheidende Augenblick, das Vortreten des Gesangvirtuosen, war gekommen, der Held oder die Heldin musste bedeutungsvoll und glänzend eingeführt werden. Dazu diente ein breites, stattliches Ritornell (Instrumentaleinleitung), das auf die Erscheinung aufmerksam machte und zugleich in den Inhalt des ersten Gesangsatzes einführte. Dieser erste Satz musste eben so breit und stattlich das musikalische Thema der Arie feststellen und in eine ausführliche Passage führen, ganz entsprechend dem Aus- oder Uebergang vom Hauptsatz zu dem folgenden Seitensatz in der Sonatenform, und ganz folgerichtig; wenn man nicht mehr bei dem Satze bleiben will, so geht man, bildet man (nach der Kunstsprache) den Gang.

Dieser hatte natürlich sein Dasein, als Passage oder Koloratur, in der Kehle der Sängerin, und gab der Fertigkeit derselben Gelegenheit zu glänzen. Nun musste das Thema in Erinnerung gebracht werden. Nach einem Ganz- oder Halbschluss auf der Dominante des Haupttons, der mit einem kürzern, meist dem Ritornell entlehnten Instrumentalnachspiele befestigt wurde, setzte der Hauptsatz wieder ein, nahm jedoch andere Wendungen, zog eine zweite Passage (gewöhnlich in ruhigerer, mehr auf die Darlegung des Stimmreizes bedachter Bewegung) nach sich und wandte sich endlich auf die Dominante zum Schluss im Haupttone; auch dieser Schluss (Ganzschluss) wurde mit ausführlichem Instrumentennachspiel (wieder aus dem Ritornell) befestigt, nachdem die Dominante zu einer Fermate oder Kadenz, das heisst zu einer dritten Passage der Sängerin Gelegenheit geboten.

Dieser erste Theil der Komposition, den wir nach unserer Weise als Hauptsatz bezeichnen müssen, war nun, wie sehr man auch von ihm erbaut sein mochte, erschöpft; nicht aber die Sing- und Hörlust. In der That fehlte jener Auslassung der Gegensatz. Daher folgte dem Hauptsatz' ein neuer Satz, meist von eignem Inhalte, öfter auch dem Hauptsatze verwandt, bald in derselben, bald in neuer und zwar gern kürzerer und lebhafterer Taktart, in verwandter Tonart, — etwa Moll nach Dur derselben Tonika, oder in der Parallele. Dieser Satz musste der Ausführlichkeit des Hauptsatzes gegenüber kurz gehalten werden und zum Hauptsatz' als der Hauptsache zurückführen; die vollständige Wiederholung des letztern schloss das Ganze cyklisch und zu vollster Befriedigung ab. Nennen wir den neuen Satz nach seiner Stellung Mittelsatz, so lässt sich der ganze Bau den Hauptstücken nach so

HS — MS — DC*)

schematisiren und bringt uns die zweite oder erste Rondoform**) zu Gesicht, ein in sich abgeschlossenes Ganze, gleich der Symphonie, nur bedeutsamer durch den kostbaren Inhalt.

*) DC bedeutet Da capo des Hauptsatzes.

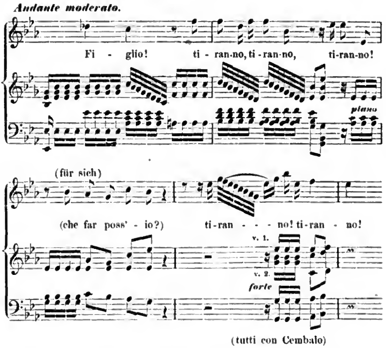
**) Allerdings bleibt in frühern Kompositionen die Bestimmung der Form

Wie würde, — fragen wir jetzt, — mit der grossen Reihe solcher Abgeschlossenheiten der lebendige Gang eines wirklichen Drama's verträglich sein, wenn wir überhaupt noch an denselben denken dürften? — Und, das lässt sich schon hier erkennen, wie schwer, wie fast unmöglich musste es den Komponisten fallen, unter dem Joche dieser Einförmigkeit Originalität zu entfalten! Nicht das ist zu verwundern, dass sie meist so gar einfarbig, bis zur Unterscheidungslosigkeit, einhertreten, sondern dass sich trotz aller Schranken und Fesseln Persönlichkeit und Talent doch noch häufig und erfreulich genug Luft machen. Wir werden davon Beispiele geben. Für jetzt haben wir die Arie näher zu betrachten.

Die zuerst hervortretende Partie derselben ist die Passage, die der Stimmfertigkeit des Singenden und dem rauschenden Bewunderungssturm der Zuhörer den Hauptanlass geben soll. Beide kommen zu ihrem Rechte, der Bravoursänger wird zufriedengestellt. An sich selber aber, aus rein künstlerischem Gesichtspunkte, kann der Passage nur in seltenen Ausnahmefällen tiefere Bedeutung zuerkannt werden. Das Wort, der bestimmte Gedanke, fällt bei ihr (S. 38) weg, wenn sie nicht gar im Widerspruche zu ihm steht; sie ist nichts als kreatürlicher Ausbruch der sich selbst überlassenen Aufregung oder der im Unbestimmten schwebenden, in Lebenslust sich wiegenden Seele. Dies kann wahre Tonpoesie sein, so gut wie leicht hingewehte Glanzwölkchen auf dem Bilde des Landschafters oder die dunkeln Locken, die das Antlitz des Zürnenden umrollen, Poesie für das Auge sind.

oft zweifelhaft, weil die Bildung der Sätze sich noch nicht scharf genug vollzieht; es fehlt der noch unentwickelten Zeit die formale Durchbildung im Ganzen gerade eben so, wie dem einzelnen noch nicht vollständig entwickelten Kunstjünger späterer Zeit. Uebrigens ist die Erfindung der obigen Form von Einigen etwas wunderlich dem Hasse zugeschrieben worden, während wir die Form bei Händel und A. Scarlatti finden. Fink (von der Oper) schreibt sie dem letztern zu, der sie zuerst in seiner Oper Theodora, 1693 angewendet habe, während Kiesewetter (Gesch. S. 93) ihr schon vor Scarlatti begegnet sein will. Sie musste sich gestalten, sobald man über die Gränze des Liedsatzes hinausging. Dies geschah wohl Schritt für Schritt.

Geben wir gleich zwei Beispiele. Wenn in Scarlatti's Griselda die Gequälte in der Aufregung zwischen Otto's Andrängen (S. 51) und dem angedrohten Verluste des Sohnes sich von Einem zum Andern wendet, — eine Arie voll Pathos und grosssinnig gefasst, wenngleich natürlich die vaterländische Art nicht verleugnend, — und nicht weiss, was sie thun könne, ihr der bestimmte Gedanke fehlt, so beunruhigt sich erst das Orchester, bis dann, nach der Frage, was kann ich thun? die Mutter, mit einem letzten Blick auf den Knaben, sich gegen Otto wendet:



und einer verwundeten Löwin gleich ihre Stimme dahinrollt. Gleicher Wendung begegnen wir in Händels Theseus:



die, wie jene, von mächtiger Stimme ausgeführt und von Blick und Spiel der Sängerin unterstützt, gewiss hinreissend wirken musste. Solche besondere Fälle konnten nur selten eintreten; sie treten aus der Sphäre blosser Koloratur für die Stimme in die höhere karaktervollen Ausdrucks.

Die eigentliche Koloratur ist nur Stimmbewegung rein-musikalischen Gehalts, Wirkung auf das Ohr ohne Anspruch auf Theilnahme des Gemüths, als in so fern die vernommenen Töne einer Menschenstimme gehören und alles Menschliche Sympathie weckt. Ja, der musikalische Gehalt muss nothwendig gering sein, weil die stimmgünstigen Motive selbst sehr beschränkt sind; der Laufer durch die Tonlei er oder einen Theil derselben, die Steigung oder Senkung in Akkordtönen (und zwar auch nur in wenigen Akkorden) Triller und Trillerkette — das sind die günstigsten, eigentlich allein günstigen Grundlagen; der chromatische Tonlauf (ein Liebling neuerer Sängerinnen, nicht der ältern) ist in seiner Kleinlichkeit der Stimme nicht günstig; bunte Mischung der Motive eben so wenig. Betrachten wir einen Bravoursatz, den Richard Broschi 1735 für seinen Bruder, den Kastraten Farinelli gegeben:





fügen wir, damit der untergeordnete Rang des Tonsetzers nicht als Entschuldigung diene, aus Händels Admet (Arie der Alceste, Akt 2) diese Passage:





und diese (eben daher) ein Paar Takte weiterhin:



(der Text heisst: Jo son qual fenice risorta dal foco, e in me poco a poco risorge l'amor, die flatternde Klangfigur der Singstimme mag das Wiedererwachen der Liebe, oder die Freude bezeichnen, phönixgleich der Flamme — der Pein der Furien — enthoben zu sein) und zuletzt aus Galuppi's Berenice eine kürzere Passage für den Römer Flavius (eine von den seltenen Bassrollen) zu:



die den Ausgang einer Rede des Flavius an den Kaiser bildet; der zusammenhängende Text sagt: erinnere Dich, wer Du bist, wem Du Treue geschworen und dass Du die Gesetze aufrecht erhalten musst. Jedes Beispiel ist bezeichnend.

Zum vollen Anblicke geben wir*) aus Francesco Majo's Arta-

*) Beilage No. 5.

xerxes (im Jahre 1762 geschrieben) eine vollständige Bravourarie, die zweite Arie des ersten Aktes, der Rolle des Arbaces zugehörig, aus einer ganzen Opernreihe als eine der gehaltvollsten auserwählt. Man wird eine gewisse Grossheit im Ganzen und manchen den Sinn des Textes treffenden Zug im Einzelnen nicht verkennen, Vorzüge, die keineswegs der Mehrzahl dieser grossen Arien eigen sind; ja man mag der Komposition, trotz aller Weitläufigkeiten und Wiederholungen, als einem gehaltvollen und abgerundeten Ganzen Antheil schenken. Dass aber dieselbe Form in derselben Ausführlichkeit und isolirenden Abschliessung in allen Opern aller Komponisten jener Zeit, und in jeder Oper so häufig wiederkehrt, das ist es, woranf unser Urtheil über den Zustand im Ganzen sich gründet.

Noch eine scheinbar sehr äusserliche, in der That aber erwägenswerthe Bemerkung muss hier ausgesprochen werden. Die ganze Bravourarie (No. 5 der Beilagen) hat im Ritornell 21, im Hauptsatze 87, im Mittelsatze 20, im Dacapo wieder 87, im Ganzen also 215 Takte im Vierviertelmaasse, das Tempo darf wohl als Allegro moderato bestimmt werden. Diese Ausdehnung ist keineswegs Ausnahme, sondern die gewöhnliche; in Hasse's 1747 aufgeführter Semiramis hat z. B. die vierte Arie (des Mirtäus, — die drei vorhergehenden und vier nachfolgenden Arien haben dieselbe Form) im Ritornell 22, im Hauptsatze 85, im Mittelsatze 26, im Dacapo wieder 85, im Ganzen also 218 Takte, wieder im Vierviertelstakte; das vorgeschriebene Maas ist Andante. — Wie will bei solcher Ausdehnung einzelner lyrischer Momente Fortschritt und Lebendigkeit der Handlung bestehn? und gar, wenn solche Aufhalte reihenweise, hier wieder achtmal, auf einander folgen? Ueberall ist dem Drama der Bewegungsnerv durchschnitten.

Nur noch Weniges dürfen wir über den sonstigen Inhalt der Arien und der Opernmusik überhaupt zufügen.

„Edler leichter Gang der Melodie, Ebenmaass der Perioden, Klarheit, Reinheit passender, mannigfaltiger Harmonie, schöne Proportion des Ganzen", — das ist es, was vorlängst Heinse*)

*) Hildegard von Hohenthal. Th. 2. S. 173.

von der italischen Musik rühmt; er schliesst: „kurz, die Musik wird so viel als möglich selbst Natur.“

Tiefer und mit wissenschaftlichem Geiste (während aus Heinse ein nicht einmal stets wahrhafter Enthusiasmus spricht) fasst Chrysander*) die gesammte Entwickelung der italischen Musik in Kirche und Oper, die glückliche Begabung und Ausstattung des Volks und seine grossen Verdienste in das Auge und sieht dieselben besonders in ihrem Gefühl für künstlerische Form, in ihrem angebornen Schönheitsinne begründet; „hell auf leuchtet in der italischen Tonkunst, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit.“

Es liegt uns hier nicht ob, die Aussprüche beider Männer eingehend zu prüfen, sondern blos, Inhalt und Standpunkt der italischen Oper, auf deren Schauplatz Gluck alsbald erscheinen wird, nach Vermögen darzustellen und dabei jede Trübung des Bildes, auch die lockende durch verklärenden Schimmer, der nicht zu der Natur der Sache gehört, fernzuhalten. Daher lehnen wir sowohl ab, nachzusehn, wie die Musik Natur geworden, — als uns auf den verführerischen, aber leider nicht näher bestimmbaren Gedanken der Schönheit einzulassen, über den schon Plato geurtheilt: Was schön sei, ist schwer zu sagen.

Soviel ist unter Künstlern wohl feststehend: die Kunst — der schaffende Künstler strebt nicht nach Allgemeinheiten und Unbestimmtheiten, sondern nach bestimmter, konkreter Gestaltung. Und wenn es gewisse Regionen in den Künsten giebt, deren Gebilde sich gedanklich nicht vollkommen feststellen lassen (das Spielleben in der Musik, die Arabeske, jenes „Mährchen“ von Goethe, oder der schwebende Gesang „schwindet ihr dunkelen Wölbungen droben“ in Faust) so ist doch jedenfalls das Drama zum festesten Gestalten hingewiesen; denn es stellt sichtbare, greifbare Personen auf und hat jede nach Karakter und Situation klar für sich selber, unterschieden von den andern darzustellen. Hiernach ist uns nicht

*) Biographie Händels, Theil 1 S. 159 u. f.

das die Frage: ob die italische Opernmusik irgend einem Begriffe von Schönheit entspricht, oder sich — ein höchst zweideutiges Lob — der Natur nähert, sondern: ob sie wahrhaft dramatisch, thatsächlich ist, die handelnden Personen nach Karakter und Lage bestimmt hinstellt?

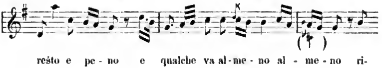
Aber ist das noch eine Frage, nachdem wir mit angesehen, wie die Oper von Grund aus sich von der Tendenz, ein Drama zu sein, abgewendet und der Vergänglichkeit der Sinne gewidmet hat? wie die Persönlichkeiten und Karaktere sich als Maskenscherz ergeben haben, als Vorwand, am buntgemischten, leichtfertigen Spiegelbilde des eigenen, nur vornehmer und phantastischer ausstaffirten Daseins sich zu ergötzen? Die Kunst ist kein Maskenspiel, das die gelangweilten Gesichter mit Flitterputz und halb verwischter Schminke zu Ehren bringen möchte; vor ihrem durchdringenden Hinblick' entschwindet die Maske des Alltags, der sogenannten Wirklichkeit, und das wahre Menschenantlitz, das Ideal tritt hervor. Die Musik der italischen Oper muss weiter bezeugen, welchen Standpunkt diese Oper eingenommen.

Welches ihr Inhalt in den solennen Arien gewesen, haben wir beobachtet. Betrachte man jene vor vielen andern ausgezeichnete Bravourarie Majo's (Beilage 5) so findet man neben den Koloraturstellen eine ganz annehmliche, bisweilen an bedeutsamen Ausdruck streifende Kantilene; nur dass die solenne Form Hauptsache bleibt.

Gehen wir nun zu den andern Arien über, so zeigt sich sehr häufig derselbe Wechsel von Koloratur und — nennen wir es zum Unterschied' oberflächlich Wortgesang, nur dass hier der letztere vorwaltet und die Koloratur sich mehr als Schmuck anhängt. Gleich die, jener Bravourarie in Majo's Artaxerxes vorangehende Arie der Mandane giebt ein Beispiel. Nach einem Ritornell von 10 Takten setzt der Gesang so ein: —









nur 4 Takte weiter folgt:



und abermals 5 Takt weiter folgt:





und Gleiches könnten wir ans hundert Arien nachweisen; die süssen Kehlen können ihres Ergusses nicht genug finden, die träumerischen

Hörer schlürfen die Wellen des Genusses im Halbschlummer der Seele wollüstig ein und die Kenner taxiren mit wichtigem Ernst und Selbstgefühl einen Sänger und Laufer gegen den andern. Ganz besonders aber wissen sie zu schätzen, wenn die Sängerin zu den vorgeschriebenen Verschnörkelungen noch neue hinzuthut; der Musiker weiss, wie viel dazu gehört.

Demungeachtet hat Heinse recht, den leichten Gang der Melodie (edel ist sie selten, sie ist zu süsslich dazu) das Ebenmass der Perioden u. s. w., kurz alles das zu preisen, was man gewöhnlich unter dem allgemeinen Ausdrucke Schönheit versteht. Nichts störte jenen Komponisten den sanft harmonischen Wellenschlag der Seele, weder der ernste Anspruch der Handlung, noch die Strenge des Karakters, noch der Sturm der Leidenschaft. Denn das Alles war für sie nicht vorhanden, das Alles wollten sie nicht in ihrem süssen Lande, in diesem schönsten Traum Europa's, „wo sich — wir sprechen wieder mit den Worten eines Anhängers der italischen Musik*) — das gesammte Leben so leicht zu einer wohlgefälligen wenn auch oberflächlichen Harmonie abrundet, wo das Ernste eben so leicht ausgelassen heitere, als das Tändelnde feierlich ernste Züge borgt."

*) Chrysanders, a. a. O. Th. 1., S. 209.

Lichtpunkte im Nebel.

Nicht die Geschichte der italischen Oper zu schreiben, liegt uns für diesmal ob, sondern den Standpunkt zu erhellen, den diese Oper bis zu Gluck erreicht und den Gluck vorgefunden, als er den italischen Schauplatz betrat. Streben und Zustand dieser Oper im Allgemeinen und Ganzen zu schildern, war die Aufgabe des vorigen Abschnitts. Leicht hätten die Nachweise reichlicher gegeben, die Karakterzüge tiefer in die Einzelheiten hinein verfolgt werden können, z. B. in die Orchesterbehandlung, die im Allgemeinen eben so leicht abgefunden ward, als der gesangliche Theil, ja noch weit oberflächlicher, weil der Gesang unbedingt Hauptsache, die Begleitung durchaus untergeordnete Nebensache*) sein sollte und musste, — wie der Gesichtspunkt einmal genommen war. Allein es schien nicht nöthig.

Will man zuletzt noch von aussenher über die Sachlage vergewissert werden, so blicke man auf den Betrieb des Opernwesens.

Die Liebhaberei für die Oper lag so tief begründet im Zustande der Nation und ihres ganzen damaligen Lebens, dass die Thätigkeit dafür in das Ungemessene ging. In Venedig allein

*) Paisiello's oft wiederholtes Bonmot, Mozart habe das Fussgestell auf die Bühne, die Bildsäule in das Orchester gestellt, bezeichnet ganz den italischen Standpunkt. Dass Gesang und Begleitung die beiderseits wesentlichen Bestandtheile eines höhern aus ihrer Zusammenschmelzung hervorgegangenen Kunstwerks sind, konnte Paisiello nicht begreifen.

waren von 1637 bis 1700, also in 64 Jahren, auf sieben Theatern von 40 Komponisten 357 Opern aufgeführt worden, 1710 wurde Agrippina von Händel als 441ste Oper gegeben; in Bologna zählte man von 1601 bis 1700 doch wenigstens mehr als 70 Opern; Venedig, Bologna, Florenz, Turin, noch mehr Rom und Neapel waren Hauptsitze der Bewegung.

Hiermit stand die Rührigkeit der einzelnen Komponisten, besonders der beliebtern, in Verhältniss. Von Alessandro Scarlatti zählt man 109 Opern, daneben gegen 400 Kantaten und eine Menge Kirchenmusik. Piccini hat es neben zahlreichen andern Werken auf 149, Galuppi wenigstens auf 70 Opern gebracht. Hasse, von den Italienern il caro Sassone genannt (er war ganz im italischen Wesen aufgegangen) wird von Burney um ein Verzeichniss seiner Werke gebeten. Er antwortet: er kenne sie selber nicht mehr alle; soviel wisse er, dass er alle Opern Metastasio's mit Ausnahme des Themistokles gesetzt, einige drei- auch viermal, die meisten zweimal; ausserdem manche Oper von Apostolo Zeno; dazu 14 oder 15 Oratorien, verschiedene Messen, Miserere's, Salveregina's, Kantaten, Serenaten, Intermezzo's und Duette für Gesang; seine Trio's, Quatuors und Konzerte für Instrumente seien so zahlreich, dass er sie nicht wiederkennen würde. **Naumann** (auch ein italienisirter Deutscher) gewährt uns einen Blick in die Opernwerkstatt. „Es ist aber,“ schreibt er am 12. Oktober 1773 aus Italien, „hier nicht anders zu thun, eine Oper muss in einem kleinen Monat gemacht, gelernt und aufgeführt sein.“

Wie wäre bei so kaninchenhafter Fruchtbarkeit Vertiefung, bei solcher Ausbreitung einer im Wesentlichen stets auf eine einzige Tendenz hingewendeten Thätigkeit Originalität möglich gewesen? Alle strebten nach sanfter Kantilene, fürchteten jeden entschiedenen Zug als Härte, schmückten sich mit dem ewigen Schellengeläute der Koloratur; was Wunder, wenn der ehrliche sanfte Sachse selber zweifelt, alle seine Produkte wiederzuerkennen? Alles dies lag in der Natur der Sache und musste unabänderlich so bleiben. Noch 1803, nach der ersten Aufführung von **Paisiello's** Proserpina,

in Paris, schreibt der hellsehende Reichardt: „Paisiello's Musik war durchaus so, wie es alle diejenigen, welche sein schönes Talent für angenehme, gefällige Melodie kennen, und dadurch nicht zum blinden Enthusiasmus für ihn verleitet werden, erwarten mussten. In mehrern sehr angenehmen, reizenden Sätzen war er wieder der liebliche Melodist, der er in seinen italienischen Opern ist; aber auch hier wie dort sangen alle Personen, Pluto und Jupiter wie Proserpina, in denselben angenehmen Melodien. Pluto und Proserpina sangen einmal sogar ein allerliebstes pikantes*) Duett, worin beide durchaus dieselben Melodien wechselten, die auch zu beider Gesang sogar von derselben Harmonie begleitet wurden."

Gleichwohl konnte, — das fodert Gerechtigkeit und unser Zweck, zu sagen, — ein so schönbegabtes Volk unmöglich so viel arbeiten, ohne trotz der beschränkenden Richtung Beweise seines Talents zu geben. Sobald sich neben der niedern Hinwendung auf Glanz und sinnliche Vergnügung der mehr seelische Moment der Stimmung emporhebt, ist der erste Schritt zur Theilnahme des Gemüths geschehen. Das macht sich, und zwar nicht eben selten, allerdings in der gleichsam jungfräulichen Scheu und Zurückhaltung, die dem weichen Südländer eigen und jener entnervten Zeit gemäss war. Dies ist es eigentlich, was manchem mehr mit Wohlgefallen, als mit unbedingter Hingebung an der Kunst Theilnehmenden als „weises oder ächt künstlerisches Maasshalten," oder als Schönheit erscheint (gleichsam als wenn Schönheit sich von Schauen ableitete, — Aeschylus und Shakespeare, Bach und Gluck haben sich nicht binden lassen) und vielfache Missverständnisse verursacht hat. Zum Glück haben die Italiener selber weiter gestrebt, wenn ihnen auch im bisherigen Zustande nicht die Kraft und Aufrichtigkeit der Deutschen zur Vollendung verhalf.

Um wenigstens ein paar Fingerzeige nach den Höhen ihrer dramatischen Komposition zu geben, führen wir zuerst zu Perg o-

*) Der angenehme Pluto! die allerliebste Proserpina! das pikante Ehepaar!

lese's serva Padrona, einem Intermezzo, das (seltsam genug für unsre Anschauung) 1752 in Paris in den Zwischenakten einer Tragödie (Oper) von Lully zur Aufführung kam, weil man den italienischen Buffo-Komödianten noch kein selbständiges Auftreten gestattete.

Ein Alter, Uberto, hat die liebe Noth mit seiner jungen hübschen Magd Serpina die ihm über den Kopf gewachsen ist und die Herrin im Hause spielt. Der steife, hülfsbedürftige Herr unter dem Pantoffel der Magd, die dralle launische, der Uebermacht sich wohlbewusste Dienerin, — Gestalten, die Jedem schon unter die Augen getreten sind, — dargestellt mit der drastischen Laune, dem stets wachen Spiel und Ineinanderpassen italienischer Buffonen in karaktervoller landesgewohnter Maske: das würde schon für sich allein vergnügen. Dazu das unaufhörliche aufgeregte Geschwätz im leichtesten Plauder-Rezitativ (hier ist das Secco trefflich am Orte) fortgesetzt in den eben so redseligen Arien. Zum Ueberfluss steht zwischen Beiden noch eine dritte Person, Vespone, der Diener des Herrn, der Sclav der Magd, der unglückselige geplagte Sündenbock für jede Laune, die da oder dort aufsteigt. Sein Beruf auf Erden ist, gescholten und geschlagen zu werden; seine Handlung ist, Stösse zu empfangen und jammervolle Gesichter zu schneiden voll Leid und Angst. Er ist Persona muta; was sollt' er auch sagen? Die Bosheit der gescheuten, gedrückten und jeden Augenblick zur Ausgelassenheit bereiten Welschen hat am Stummen ihr waidliches Ergötzen. Es ist der Schatten zu dem Gefunkel des ewigen Geschwätzes. Denn im Grunde geht nichts vor, als dass der Alte seine Chokolate nicht zu rechter Zeit erhalten.

Er, der mürrische, klapperdürre kurzgeschorne Graukopf ist die Lieblingsfigur des Komponisten; gleich die erste Arie:

Aspettare e non venire,
Stare a letto e non dormire,
Ben servire e non gradire,
Son tre cose da morire!

zeichnet ihn nach dem Leben; aus dem Gemurr' und Geschelte

kommt er nicht hinaus; daran hat er, um seine Galle zu ergiessen, daran hängt er verdriesslich fest. Und gerade der Verdruss behagt ihm; er spürt daran, dass er noch lebt. Ob die Liebe das ändern wird? —

So zeichnet ihn schon das Ritornell. Das kurzköpfige Motiv Takt 1:



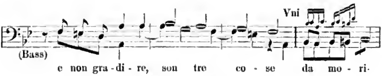
wiederholt sich zweimal; Takt 4 schüttelt sich der unwirsche Alte; er will vorwärts und thut wirklich einen Schritt; aber dieses verdutzte c̄'' „e hält ihn, und er weiss nicht weiter.

Nun das aspettare, dieses widerwärtige Warten (-lassen) und nicht kommen:





wie es sich langweilig, zäh, unentschlossen ausreckt, beiläufig Rhythmen von 3 und 3, oder vielmehr von 2 + 1 Takten bildet, wie der Alte sich in jede neue Beschwer ungelenk und unwirsch hineindrückt und — nachdem das ben servire wieder eine Stufe höher (auf d) aufgetreten in der vorigen Weise — das da morire:





mürrisch nachknurrt! und wie er weiterhin ganz ungebärdig, fast aktiv wird:





das ist ein Karakterbild, in dem jeder Zug trifft, ein Bild, aus dem Leben gegriffen, nichts Phrase, alles Wahrheit, doppelt hoch dem sonst so zarten, verklärungsnahen Pergolese anzurechnen. Und nun (im folgenden Rezitativ) will der Alte nicht länger Geduld haben, will das Joch abschütteln, und was er noch nicht gethan, das will er jetzt thun. Das führt die zweite Arie herbei; er kann's nicht mehr tragen, er zankt sich mit Serpina, mit Vespone, mit sich selber herum. Das Ding wird grossartig, — natürlich, wie der Zorn eines Uberto sein kann; das Gezänk ist sogar in's Orchester gedrungen:



und zerrt an den Stimmen (wir können nicht Alles mittheilen) und der Bass brummt und reckt sich majestätisch.

Hier war dem Italiener keine vornehme Maske, keine Schönthuerei aufgenöthigt, und sogleich tritt sein dramatisches Talent hervor, er giebt in festen Zügen ein Lebensbild statt der gewöhnlichen süsslichen Verschwommenheit oder Aufgeblasenheit.

Auch in der ernsten Oper finden sich Züge reizenden, dem Gemüthsleben zugewendeten Talents, edler, ja grossinniger Auffassung äeht dramatischer Momente. Aber die träumerisch wollüstige Weichheit des Südländers liess es nicht zu, dass die Wahrheit zum vollen Ausspruche kam, geschweige dass sie das ganze Werk durchwaltete; es bleibt bei einzelnen, vielleicht köstlich schimmernden und süssen Blüten, über einen weiten Wiesenplan spärlich aus-

gesäet; auch das Gras ist angenehm dem Auge, aber ein sanftbewegter Halm gleicht dem andern.

Solcher Blüten haben wir schon S. 39 u. f. einige aus der ältern Zeit aufgewiesen. Auch in Scarlatti's Griselda finden sich deren immitten von Massen blos formaler Musik. Dahin ist Griselda's Gesang zu Anfang des zweiten Aktes zu zählen, wenn die Arme wieder zurückgestossen ist vom Throne zur niedern Hütte, aus der Gualterio sie einstmals hervorgezogen hatte, um sie jetzt schmachvoll zu verwerfen. Hier treten, während in der Regel das Orchester dürftig, gering, durchaus nebensächlich behandelt wird, zum erstenmal neben den Saiteninstrumenten Flöten*) auf und verleihen der ländlichen, sanften Scene Lokalfarbe; so sanft und taubenunschuldvoll wie Flötenklang fliesst Griseldens Klage („Du siehst mich wieder, o schattiger Hain, aber nicht mehr als Königin und Gattin, Du siehst mich als unglückliche verschmähte Hirtin wieder) dahin. Rühmliches liesse sich, wenn der Raum es gestattete, von der Scene Griseldens, deren schon S. 72 gedacht ist, von Gualterio's Arie in der siebenten und abermals von der Griselda's in der achten Sçene (wo die „zwei Flöten im Einklang“ als bedeutungsvoll festgehaltener Zug wiederkehren) melden.

Es sind aber besonders zwei Komponisten, die wir schon desswegen vor andern hervorzuheben haben, weil beide eine Aufgabe, die später auch Gluck zu der seinigen gemacht, in bemerkenswerther Weise gefasst haben: Iphigenie in Tauris. Die Komponisten sind Majo und Traetta.

Majo kennen wir schon ein wenig aus seiner Bravourarie Beilage 5. Giebt man einmal die Tendenz und die feststehende Form zu, so muss die Arie durchaus gelobt werden; sie hat Lebhaftigkeit, einen gewissen Aufschwung und vor Allem angenehmen Fluss der Kantilene. Diese letztere Eigenschaft tritt überhaupt bei Majo hervor; schon die Symphonie des Artaxerxes zeigt die aus-

*) Es ist ausdrücklich Due Flauti vorgeschrieben, aber beide gehn durchaus im Einklange; der Komponist beabsichtigte blos vollern Schall.

geschriebene Hand des Setzers, ist klar in der Form und munter, wenngleich sie uns so viel Spätergebornen trivial erscheinen muss. Die vierte Arie (Tenor) lässt sich — nicht eben tief, aber ganz anmuthig:



auf die Vorstellungen des Textes ein.**). Andere Tonsätze, z. B. die Arien No. 6, 7, 12, 16 athmen entschiednere Stimmung und streben nach Ausdruck. Ueberall athmet hier eine zarte Seele voll

*) Deutet den Bass an.

) Ueberhaupt liebte man, die Gleichnisse des Textes in der Begleitung zu malen. Aus **Jomelli's Olympiade wurde namentlich desswegen eine Arie (Quel destrier) sehr bewundert und gerühmt, weil die zweite Violin den Galopp des Pferdes malt:





wobei sie allmälig in diese Dimensionen:



Anmuth (veraltete Manieren abgerechnet) und Jugendfrische, unterstützt durch Gewandtheit im Satze. Von allen uns bekannt gewordenen Tonsetzern jener Zeit steht dieser Majo unserm Mozart am nächsten, ist ihm in Gefühls- und Schreibweise verwandt, wenn gleich an Kraft und Muth weit untergeordnet; ja, mit einigen Sätzen reicht er so nahe an die letzte der ältern Mozartischen Opern, den Idomeneus, dass manche seiner Arien denen der Ilia gleich ältern Schwestern vorangehn. Wär' es irgend einem Italiener möglich gewesen, den entscheidenden Fortschritt über den damaligen Standpunkt der Oper hinauszuthun, welche Begabung, von der musikalischen Seite, hätte dieser Majo herzugebracht! Aber auch bei ihm zeigen sich nur einzelne Lichtblicke, nicht das Bewusstsein eines einigen dramatischen Kunstwerks und nicht die energisch treue Widmung, die es in Anspruch nimmt.

Majo nun unternimmt im Jahre 1761, Iphigenie in Tauris zu schreiben. Seinem Dichter, Verazi, ist die alte Sage zu rauh. Nach seiner Auffassung hat Orest den Muttermord unversehens begangen; er hat nur Aegisth erstechen wollen, um nach dem Gebot der Volkssitte den Vater zu rächen, und Klytemnästra ist unversehens in die Klinge gerannt. Gleichwohl muss er, so verhängen es die Götter, nach mancher Trübsal noch die Todesangst wegen Muttermord ausstehn, bis Iphigenia und Pylades ihn retten und glücklich machen. Dass dieses „Unversehens" die Tragödie aufhebt und in einen unglücklichen Zufall umsetzt, mag man auf Rechnung des Dichters schreiben. Aber die Milderung entspricht eben dem weichen Sinn des Volkes, das zwar gelegentlich Dolch und Schwerdt ganz wacker zu führen weiss, in der Kunst aber den tiefsten und bittern Ernst scheut, mit dem allerdings nur die dahinter verborgene Idee versöhnen kann.

des Streckgalopps geräth. Mit etwas gutem Willen kann man Takt 6 in der Spritzmanier der ersten Violin (sie war damals so beliebt wie — der Schnupftabak, und kam allenthalben zum ‚Vorschein) das Prusten des galoppirenden Gauls und weiterhin die Hülfen oder das Pfeifen der Reitpeitsche vernehmen. Jomelli war ein raffinirter Instrumentist, hierin allen Zeitgenossen voraus.

Nun aber ist die ursprüngliche Fabel verblichen, in sich gebrochen. Da müssen allerlei Zuthaten helfen. Thoas ist nicht ächter König von Taurien, er ist nur Usurpator; die rechtmässige Thronerbin ist Prinzessin Tomyris, und ihr Partner ist der König der Sarmaten oder Scythen (beide Namen finden sich), Merodat. Also wieder das beliebte Ineinandergewirr.

Die Symphonie (ausser dem Saitenquartett mit Oboen, Hörnern und Fagotten besetzt) bildet ihren ersten Satz aus allgemeinen Phrasen, aber ganz lebhaft; irgend etwas scheint sich zu regen. Im zweiten Satze (Cantabile) tritt ein langes Flötensolo hervor, sanft aber ohne weitern Gehalt; soll das Iphigeniens Wünsche, Gebet andeuten? — wenigstens lässt der unvorhergesehene Eintritt eine Absicht vermuthen. Aber gerade darin, in dem ganz äusserlichen Hinstellen eines Instrumental-Individuums, zeigt sich das Unvermögen zur Orchestersprache. Der dritte Satz schliesst ganz lustig ab. Es ist sehr wenig geworden, aber doch vielleicht der Gedanke vorhanden gewesen, das Drama zu prologisiren.

In die Oper weiter einzugehn, haben wir hier weder Bedürfniss noch Raum. Nur einen Satz geben wir*), die damals berühmte Kavatine Orest's, der in der Schwester den Schatten der getödteten Mutter zu erblicken wähnt. Orest ist das nicht, — wie hätte Majo den Anblick des ächten Atridensprösslings ertragen können? auch die Furien und der wirkliche Schatten Klytemnästra's dürfen nicht hervortreten. Geben wir aber diese Ansprüche auf, so bleibt immerhin ein Gesang voll Anmuth, voll Gefühl und innigem Ausdruck übrig, von einem geschickt und sinnig geführten Orchester unterstützt. Und das ist schätzenswerth; diese Oper konnte nicht weiter bringen.

Dieselbe Fabel hat **Traetta** in einer Oper von andrer Dichterhand benutzt; er soll sie 1758 in Parma geschrieben haben; dort habe damals, erzählt man, am Hofe durchgehends französische Sitte

*) Beilage No. 6. Die Führung der Bratsche von Takt 8 an ist in der Abschrift der hiesigen Bibliothek zweifelhaft.

und französischer Geschmack geherrscht; Traetta habe sich demselben bequemt, französischen Styl, Chöre und Ballette angenommen. Hiervon ist in der Partitur wenig oder nichts zu spüren. Aufzüge, Märsche, in Majo's Iphigenie eine Kampfscene mit Musik, Chöre, die sogar an der Handlung einen gewissen Theil nehmen (in dieser Oper und Griselda) sind in Italien nicht unerhört; ob Ballet als Theil der Oper öfter zur Anwendung gekommen, wissen wir nicht. Der musikalische Inhalt aber ist bei Traetta so entschieden italisch und nicht-französisch, dass die augenblickliche Anbequemung jedenfalls nicht tief gedrungen sein kann.

Schon die Eröffnung durch eine Symphonie in drei Sätzen, anstatt der französischen Onvertüre in einem Satze mit Einleitung, oder statt der händelschen, die nach dem Hauptsatze zur Einleitung zurückkehrt, ist durchaus italienisch. Der erste Satz ist munter, regsam von der ersten bis zur letzten Note, sonst ohne Erhebung, eine Reihe von Gemeinsprüchen — nicht blos nach unserm, der fortgeschrittenen Zeit gemässen Maassstabe, sondern auch im Vergleich mit Orchestersätzen Händels und Rameau's, an welchen letztern man in Traetta's Iphigenie späterhin ein einzig Mal erinnert wird; möglich, dass Traetta rameau'sche Opernmusik in Parma kennen gelernt und dass auf jenen vereinzelten Moment (wir kommen noch auf ihn) die Nachricht von der Anbequemung sich bezieht. Der zweite Satz ist anmuthig geführt, regt sanfte Empfindung an, soll vielleicht „stilles Verlangen" oder dem Aehnliches andeuten. Ein artiges Wechselspiel bildet sich von Flöten und Bratsche gegen Violinen und Fagotte. Der dritte Satz, kurz und nett wenn auch nicht bedeutend, sogar durch einen trüberregten zweiten Gedanken gehoben, hat den Karakter des Finale mehr als damals gewöhnlich ausgeprägt. Dies ist, rein-musikalisch genommen, ein Fortschritt; aber die entschiednere Abschliessung der Symphonie trennt sie auch um so entschiedner von der Oper.

Diese selber nun ist allerdings in einer Weise angelegt, dass von Haus' aus jedes lebhaftere Eingehn auf den Kern der Handlung abgelehnt wird. Wenn der Vorhang sich hebt, finden wir Orest

noch auf dem Schiffe. Er ist im Begriffe zu landen und gebietet den Freunden, zu bleiben und das Schiff an einem entlegenern Orte zu verbergen; „für meine Ruhe (al mio riposo!) ist dies die vorgeschriebene Stelle.“ Entweder, sagt er, kehre er mit dem Palladium zu ihnen zurück und besänftige den Schatten der zürnenden Mutter, oder sie bringen die Nachricht, dass er nicht mehr lebe, nach Argos. Jetzt eilt Pylades, von dem anzunehmen ist, dass er früher ans Land gestiegen, herbei und ruft: lass uns fliehen, Orest! er fürchtet Thoas. Wie sich nach diesem Eingang in — nicht epischer, sondern chronikalischer Breite die Oper weiter entwickelt, kann hier nicht mitgetheilt werden.

Der Komponist bringt neben vielem, der damaligen italischen Richtung unbedingt Angehörigen doch auch Sätze, in denen er mit ungewöhnlichem Ernst, nach dem Maassstabe der damaligen Oper gemessen, auf das Drama selbst eingeht. Wir müssen uns auf zwei Momente beschränken.

Der erste ist die einzige Erinnerung an Rameau, der zweite Chor (Scene 5) der Krieger, die Orest gefangen hinwegführen. Schon in der vorigen Scene haben sich diese blutgierigen Taurier, die den „Coro di Soldati“ des „tiranno crudele“ Thoas bilden, als ganz gutmüthige, mitleidvolle Leute bewiesen, die ihren Gefangenen, den misero giovine Orest, noch unter dem Marsche in Es-dur beklagen. Dasselbe geschieht jetzt in der folgenden Scene in A-moll, maestoso. Aber nun, mit einem scharfen Eintritt' in C-dur hebt sich der Komponist zu schmerzlicherm Ausdrucke; ja, der bis dahin verschmolzene Chor öffnet sich bei den Worten il crudo ferro . . . .



zu individualisirtem Ausdruck in seinen Stimmen, was den Opernkomponisten Italiens selten*) zu geschehn pflegt.

Der zweite, weit bedeutendere Moment ist die Scene des zweiten Akts, wo dem schlafenden Orest die Furien erscheinen.

Heinse bemerkt zu dieser Scene: „Traetta hat mit Lessing geglaubt, die Furien seien von den Griechen schön vorgestellt

*) Damit der Satz nicht allzu einsam bleibe, gesellen wir ihm einen andern ganz artigen aus der zweiten Arie von Hasse's Semiramis:



der bald darauf erweitert —



wiederkehrt und seltsam mit einer Weise aus einem neuesten pariser Produkt (Offenbachs „Orpheus in der Hölle") zusammenklingt. Hasse hat anmuthig gescherzt, Traetta hat ernstlichern Antrieb gefühlt. Natürlich ist die Oper überall von den „kontrapunktischen Grübeleien der Scholastiker" fern geblieben, die Chrysander im Gegensatze zur Selbständigkeit der schönen Kunst Italiens erwähnt. Ein Künstler weiss überhaupt nichts von Grübeleien; er beherrscht alle Formen und verwendet jede, wie seine Aufgabe fodert, und zwar meist unbeabsichtigt. Händel wird späterhin einen Beweis liefern.

worden. Seine Musik gleicht dem reizend-furchtbaren Medusenhaupte im Pallast Rondanini."

Wir könnten die Musik für sich betrachten und nach üblicher Sprachweise schön nennen, die Melodie seelenvoll, die Begleitung (Quartett, Oboen, Hörner) sinnig. Aber mit dergleichen Allgemeinheiten würden wir dem Komponisten Unrecht thun, der hier ganz entschieden auf einen höhern Standpunkt tritt, auf den dramatischen. Es ist schon rühmlich, wenn ein Italiener jener Zeit die Furien auf die Scene zu führen wagt. Aber auch Heinse's Bemerkung fodert Erörterung.

Er erinnert daran, dass die Griechen selbst die Furien „schön", das Medusenhaupt „reizend-furchtbar", — also

1) reizend und

2) zugleich furchtbar

dargestellt haben; dem Komponisten rühmt er aber nach, dass er dem Vorbilde der Griechen gefolgt.

Will man uns nicht für die Ungewissheit des Ausdrucks schön verantwortlich machen, so stimmen wir der Auffassung Heinse's gern bei. Aber gerade in dieser Auffassung, in der Traetta wissentlich oder unwissentlich ihm vorangegangen, liegt eine sehr weitgreifende Verirrung. Gerade durch die Vielfältigkeit von Vorstellungen, die man in dem allgemeinen Worte Schönheit zusammenwirft, ist eine Reihe von unhaltbaren Ansichten und Urtheilen und Lehren hervorgerufen worden, die Künstler und Kunstfreunde gar zu oft in die Irre leiten. Vielleicht dient der von Heinse gegebne Anlass, wenigstens einen Theil des wirren Knäuels, der sich so Vielen in den Weg rollt, zu entwirren.

Vor allem: wo haben denn die Griechen die Furien sich schön vorgestellt? In der Dichtkunst werden sie mit allem Graus ausgerüstet, der ihrer Idee gemäss schien. Man lese die Eumeniden des Aeschylos*):

*) Uebersetzung von Droysen.

Graunvoll zu nennen, anzuschauen grausenvoll!
— — — — ungeflügelt sind
Die dort und schwarz und gar entsetzlich anzuschau'n;
Sie schnarchen unnahbaren Odems lauten Hauch,
Aus ihren Augen trieft es, quillt es grausenhaft,
Ihr Putz, zu scheusslich ist er, um den Göttern je,
Der Menschen Wohnung traulich jemals sich zu nah'n.

So beschreibt gleich Anfangs die pythische Seherin sie. Wenn Klytemnästra's Schatten die schwer schlafenden Rächerinnen der Blutschuld weckt: so stöhnen sie, so heulen sie, so hetzen sie sich selber an:

Fass' ihn! fass' ihn! fass' ihn! fass' ihn! Hetz!

durchaus hält die Tragödie diesen Anblick fest vor Augen.

Nicht das hatten übrigens Heinse und vor ihm Lessing im Auge, sondern die Darstellung der Furien durch die bildende Kunst. Nun wollen wir nicht an die Schlangengeisseln und das mit Schlangen durchflochtene Haar der Erinnyen, noch weniger an die Schweinshauer erinnern, die nach älterer Darstellung aus ihren Zahnreihen hervorragten. Vielmehr erkennen wir die Gelassenheit und Schönheit der hellenischen Gesichtsbildung auch in der Darstellung der Eumeniden, wie der Meduse an. Allein eben hier liegt die Aufklärung der Sache, wie uns scheint, vor Augen.

Wir sehen zwei Künste, Dichtkunst und bildende, in der Auffassung desselben Gegenstandes auseinandergehn; der einen ist gewährt, was der andern nicht. Die Dichtkunst stellt nicht die furchtbaren Göttinnen in leiblicher Gegenwärtigkeit vor uns hin, sie schildert sie nur, lässt sie vor unserer Vorstellungskraft vorübergehn, und überlässt Jedem die nähere Ausführung des Phantasiebildes, stellt Jedem frei, wie lange er dabei weile, wie er es wende. Das vermag die bildende Kunst nicht. Was sie einmal hinstellt, das bleibt unerbittlich und unabänderlich. Daher lässt sie sich auf das Hässliche, Feindseligblickende, auf die Verzerrungen des Leidens oder der Leidenschaft nicht ein (ausser in tief untergeordneter Groteske), weil Widerwärtiges im Beharren unerträglich und sogar

unwahr werden müsste; — Leid und Leidenschaft wechseln den Ausdruck. Und wo sie genöthigt ist zur Darstellung des Widrigen oder Schmerzvollen, da mildert und mässigt sie es, damit nicht die Fortdauer des Anblicks das wahrhaft Hingestellte selbst zur Unwahrheit steigere; das Hässliche und Schmerzliche tröstet uns im lebendigen Erscheinen durch Bewegung und Wechsel über seinen Anblick, festgehalten erst wird es unleidlich. Daher sinken in der unsterblichen Gruppe der Niobe die Kinder noch mit Anmuth unter den Todespfeilen, die Mutter hat in ihrem unsäglichen Leid nur einen wehmuthvoll sanften Aufblick nach dem Sitze der zürnenden Götter.

Greifen wir noch einmal nach dem bedenklichen Gedanken Schönheit, als der angeblichen Aufgabe der Kunst, zurück, so findet sich diese Aufgabe für die eine Kunst anders gestellt, als für die andre. Der Bildner, der die Vorstellung des Aeschylus in Marmor verwirklichen wollte, würde ein Zerrbild geben. Aber eben so gewiss hätte umgekehrt Aeschylus sich nicht genug gethan, wenn er sich die Enthaltsamkeit des Bildners hätte zum Gesetz machen wollen.

Nun soll der Musiker dieselbe Aufgabe lösen. Seine Kunst ist eine fliessende, nicht steingewordene, er redet, und steht so dem Dichter zur Seite; folglich darf er, muss er mit dem Dichter über den Bildner hinausgehn. Aber noch mehr. Seine Sprache, fern von der gedanklichen Bestimmtheit der Dichtersprache, ist durchaus wogendes Gemüth, sie muss tiefer treffen, als die Wortsprache, wenn sie sicher treffen, wenn sie verstanden werden soll. Am wenigsten darf die dramatische Musik scheu zurücktreten. Sie muss mit kurzen scharftreffenden Schlägen siegen, wenn sie nicht den Fortgang des Drama's lähmen soll. Aeschylus beschreibt die Furien, und wenn er sie reden lässt, so ist es unsere Sprache und Denkweise, die wir vernehmen, wenngleich tief in Trauer und Grauen getaucht. Der Musiker muss ihre Sprache von der des Menschenlebens um sie her unterschieden gestalten. Denn er kann es.

Dies hat Traetta nicht begriffen, er hat es nicht vermocht. Sein Chor setzt mit leiser Stimme, zu leiser, wallender Begleitung ein:



wird etwas dringender, trübt sich —



bei der Erinnerung der getödteten Mutter (wobei der Schluss des Satzes d'una madre svenata da te:



nicht unerwähnt bleiben darf) dringt heftiger ein. Das alles ist schön, rührend, — aber es sind nicht die Furien. Man mag uns hier widersprechen, mag die schauervolle Erscheinung der Furien auf der Bühne dem Tonbilde zu Hülfe rufen und annehmen, dass die Musik ihre Ergänzung und Erläuterung vom Anblicke zu erwarten gehabt. Hier entscheidenden Beweis aus dem Inhalte der Musik zu führen, fehlt uns der Raum. Und dennoch findet sich

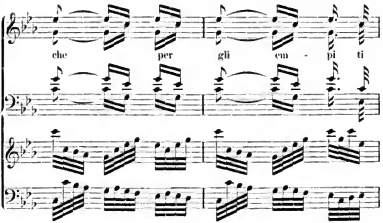
der Beweis von anderer Seite her. Man muss nur dramatisch zu rechnen verstehn.

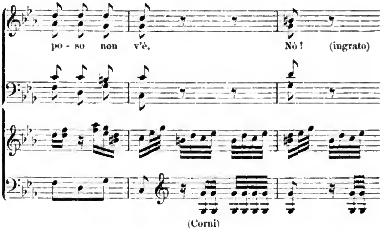
Dieser Chor, 3/8 un poco Largo vorgezeichnet, hat mit Vor- und Nachspiel 83 Takte. Es folgt ein Solosatz, Orest klagt und fleht aus dem Schlafe (Crude larve, ... che volete), 3/8 più Lento, 32 Takte lang; hierauf ein zweiter Chorsatz (vendetta vendetta), 3/8 Allegro, 29 Takte lang. Der Ausdruck ist dem Texte gemäss heftiger, angriffsvoller, das Orchester —





ist aufgeregt, die Geigen schwingen geisselgleich, die Stimmen werden (weiterhin) gellend:





man kann nicht trefflicher schreiben, — den Standpunkt Traetta's einmal vorausgesetzt, — als hier geschehen.

Aber nun folgt ein zweiter Solosatz Orest's $^4/_4$ (das Tempo ist nicht angegeben, es wird Andante sein, höchstens Moderato) mit süsslichem Vorspiel eines Violoncells, 41 Takte lang, dann ein dritter Chorsatz, $^3/_8$ Allegro, 56 Takte lang, dann ein drittes Solo Orests, $^3/_8$ Andante, 9 Takte lang, dann ein vierter Chorsatz, $^3/_8$ più Allegro, 17 Takte lang, — drei Solo- und vier Chorsätze in einer Ausdehnung von 41 Takten $^4/_4$- und 226 $^3/_8$-Maass, um die einfache Aufgabe der bedrohenden Furien und des flehenden Orest zu lösen. So kann kein Drama bestehn, es fehlt die nothwendigste Bedingung desselben, der Fortschritt.

Warum hat Traetta so weitausgedehnt geschrieben? — Weil er bei jedem Satzschlusse fühlte, noch nicht genug, noch nicht das Rechte und Genügende gesagt zu haben. Oder will man, wie gewöhnlich beliebt wird, das Gedicht für die Fehler der Komposition verantwortlich machen? Was hilft diese kahle Entschuldigung dem Komponisten, der sein Werk fallen sieht oder schwach werden? Warum hat er sich zu der Annahme des Gedichts entschlossen! Warum hat er nicht (wie Mozart bei dem Orakel in Idomeneus) auf Abänderung gedrungen! und warum hat nicht

Tractta vermocht, den Text energischer zusammenzufassen und mit kurzen Schlägen auszuprägen! Denn das war allerdings möglich.

Dennoch wissen wir, so viel Schwaches und herkömmlich Undramatisches die Oper auch enthält, keinen Italiener jener Periode zu nennen, der dem Drama so glücklich zugestrebt, als, in jener Scene, Tractta.

Hiermit scheiden wir für jetzt von der Betrachtung des italischen Opernwesens, wie es sich bis in Glucks Zeit hinein entfaltet hatte. Uns lag ob, den Karakter der italischen Oper zu zeichnen und die Gränzlinie festzustellen, bis zu welcher sie sich entwickelt hat und die zu überschreiten ihr nicht gegeben war. Diese Feststellungen waren aber nothwendig, um den Standpunkt Glucks und den durch ihn später bewirkten Fortschritt begreiflich zu machen.

Im Mindesten nicht sollte diese Auseinandersetzung unsern ehemaligen Kunstgenossen jenseits der Alpen zum Unglimpf gereichen. Die Geschichtschreibung kennt weder Hass noch Liebe, weder Huldigung noch Unglimpf; Erkenntniss und Darstellung nach dem Leben und der Wahrheit sind der Inbegriff ihrer Aufgabe, zu ihr reichen jene Regungen nicht hinan, ja, sie haben vor ihrem Blicke gar keine Bedeutung. Jede Persönlichkeit, jedes Volk, jede Zeit hat ihre besondre, im Fortgang des geschichtlichen Allebens ihr zugemessene Bestimmung, die sich dem Erkennenden als unbedingt nothwendiges Moment in jenem Alleben, in der Entwickelung des Menschengeschlechts enthüllt. Jedes dieser Momente an sich und im Zusammenhange des Ganzen zu begreifen und aufzuweisen, das allein ist die Aufgabe der Geschichtschreibung. Von irgend einem Moment aber fodern, was nicht in ihm liegt und nach der durchaus vernunftnothwendigen Entwickelung des Ganzen gar nicht in ihm liegen kann, das würde Zerrüttung des ganzen Geschichtsganges und Verleugnung oder Entstellung der Wahrheit sein.

Es ist uns angenehme Pflicht gewesen, zuletzt wenigstens einige reizvolle Blüten zu zeigen, in denen sich das Seelenleben Italiens duftig erschloss und die auf einen nahen reich erblühenden

Frühling weissagend hindeuteten, gleichviel, wie bald und wo er sich erschliessen sollte. So verriethen vor der Entdeckung von Amerika antreibende Bäume voll Blüten den staunenden Europäern, dass jenseits ihrer Meeresgränze ein neuer Lenz ihrer harre. Nicht in Italien und nicht durch Italiener sollte der Lenz erwachen, den Traetta und Majo träumerisch verkündeten. Dazu fehlten ihnen alle Bedingungen.

Aber nimmermehr wäre die neue Zeit gekommen, hätten diese Italiener nicht nach dem ihnen verliehenen Naturell, mit allen diesen ihnen vorzugsweise gegebnen Kräften und Verhältnissen sie vorbereitet und zu ihr hingeführt. Wir haben erkannt, dass die Landesart, die Vergangenheit des Volks, das sich den nächsten Erben der Römer und Griechen fühlen durfte, die Eigenthümlichkeit der Menschen, — dass alle Verhältnisse zusammenwirken mussten, um sie gerade dazu geeignet zu machen, wozu schlechthin kein ander Volk und Land geeignet war. Mag, was sie in der Kunst geleistet, unserm durch die fortschreitende geschichtliche Entwickelung auf Höheres gerichteten Blicke künstlerisch und ideell nicht genügen: so haben sie doch die ihnen zugewiesene Aufgabe gelöst; mehr aber ist von Niemand zu rühmen. Ja, man erkennt klar, dass gerade dies nicht geschehen wäre, wenn sie die ihnen gesetzten Schranken hätten übersteigen können; sie hätten dann weder der Durchbildung der für die Oper nothwendigen Formen und der Geläufigkeit in ihnen, noch der Ausbildung der Gesangskunst so beflissen und ungestört obliegen können.

Auch Gluck, der jetzt gleich auftritt, verdankt diesen Vorgängern die Möglichkeit seines künstlerischen Daseins.

Zweites Buch.

Italische Zeit.

Gluck's erste Werke.

Der Schauplatz war bereit und eröffnet, Gluck folgte der an ihn ergangenen Auffoderung (S. 31) und betrat 1741 mit der Oper:

Artaserse,

von Metastasio gedichtet, das Theater in Mailand.

Man erzählt*), Gluck sei schon mit dieser ersten Oper von der herkömmlichen Bahn „möglichst" abgewichen und habe sich dem musikalischen Ausdrucke „nähern" wollen. Bei der ersten Probe im Theater vor zahlreichen Zuhörern sei die Komposition nicht verstanden worden, Spott und Schadenfreude hätten sich vernehmen lassen. Darauf habe Gluck eine zurückgebliebene Arie in „gewöhnlicher Kitzelmanier" gesetzt; diese habe in der Hauptprobe gefallen, aber man habe sie, da sie von den übrigen Sätzen der Oper so handgreiflich abgestochen, für Sammartini's Arbeit erklärt; Gluck sei dem ganzen ihm feindlichen Vorgange gegenüber unbewegt geblieben, ohne sich zu Erklärungen herbeizulassen. Nun sei die Aufführung gekommen, die ganze Oper habe Beifall gefunden, nur jene Arie habe man für flach und unbedeutend erklärt.

Ist dieser Bericht glaubhaft? — Wir meinen, nein! Allerdings ist strenger Beweis dafür oder dagegen nicht zu führen, weil die

*) Schmidt's Biographie S. 25.

Partitur längst vernichtet worden. Allein wir werden Gluck noch dreizehn oder vierzehn Jahr später ganz dem herkömmlichen Opernwesen, wie wir es geschildert, anhängig finden, müssten also, wenn wir an jenen frühen Fortschritt glaubten, einen mehrjährigen Rückschritt, und zwar einen ganz unmotivirten, annehmen. Wo hätte auch der ehemalige Jesuitenzögling, der fahrende Musikant, der Schüler Sammartini's die Gedanken und den Muth finden sollen, gleich mit dem ersten Werke reformatorisch aufzutreten, sich mit der ganzen musikalischen Welt in Widerspruch und seine Zukunft auf das Spiel zu setzen? Solche Beschlüsse fodern höhere Reife der Erkenntniss und des Muthes.

Nur das kann bereits 1741 geschehn sein, dass deutsche Treuherzigkeit und Aufrichtigkeit Gluck, ihm selber unbewusst, schon damals öfter zu wahrhafterm Gefühlsausdruck hingezogen habe, als dies bei den meisten Italienern der Fall gewesen. Hiervon finden sich ein Paar Jahre später Beweise. Allein auch den Italienern war diese Richtung keineswegs fremd.

Genug, der Artaxerxes fand Beifall und begründete Glucks Ruf; von nun an galt er als ein Maestro, und zwar als einer nicht vom gewöhnlichen Schlage.

Die Folge davon war, dass Gluck Auftrag erhielt, für das nächste Jahr den:

Demofoonte

von Metastasio, für 1743 den

Siface,

für 1744 die Oper

Fedra

zu komponiren, alle diese Opern für das Hoftheater in Mailand. Die Partituren dieser vier Opern sind bei einem Theaterbrande verloren gegangen.

Neben ihnen lieferte Gluck 1742 für das Theater San Samuele zu Venedig Metastasio's Oper

Demetrio unter dem Titel **Cleonice**

ferner von demselben Dichter für das Theater San Giovanni Crisostomo in Venedig die Oper

Ipermnestra,

dann für Kremona im Jahre 1743 den

Artamene,

endlich für Turin 1745 die Oper

Alessandro nell' Indie,

unter dem Titel

Il Rè Poro,

von welcher ausdrücklich das Ballet erwähnt wird, in dem Tänze indischer Schiffer und anderer Nationen, dann auch die Feier der Vermählung des Bacchus und der Ariadne mit Bacchanten und Satyrn zur Anschauung kamen. Als erste Tänzer werden Monsieur le Febure und Mademoiselle le Febure genannt; vielleicht war auch das Ballet selber von französischem Einfluss' angeregt.

So hatte denn Gluck in fünf Jahren acht grosse Opern geliefert. Vom Demetrius wird versichert, die Oper sei „alle stelle" gegangen. Wissen wir auch, dass der südliche Enthusiasmus viel leichter „zu den Sternen" aufrauscht, als der unsrige, dass die Italiener schnell fertig sind, Künstler, die ihnen zu gefallen verstanden, bald il divino, bald Principe della musica zu nennen, darauf kommt es hier nicht an. Die Hauptsache ist, dass Glucks Opern grossen Beifall gefunden haben; denn sonst würde er nicht in der Lage gewesen sein, so viel Werke in so kurzer Zeit auf die Bühne zu bringen. Er ward den besten Komponisten Italiens beigezählt, der „giovine Tedesco", — der Jüngling war allerdings über dreissig Jahr alt, — und sein Ruf fing an, sich über Europa zu verbreiten. Lord Middlessex benutzte seinen Einfluss auf die londoner Musikverhältnisse, empfahl Gluck als Komponisten für Haymarket-Theater, und die dortige Direktion berief ihn nach London.

Im Jahre 1745 begab sich Gluck in Geleitschaft seines alten Gönners, des Fürsten Lobkowitz, von Turin über Paris nach London. —

Von den bisherigen Opern ist uns nichts bekannt, als aus der

Oper Artamenes eine Auswahl von sechs Arien, die in London 1746 herausgegeben worden sind*). Diese Arien haben ganz die stehende, S. 69 schematisirte Form der italischen solennen Arien,

HS. — MS. — DC.

nur dass sie im Umfange kürzer, in der Schreibart einfacher gehalten, besonders die Ritornelle weniger ausgedehnt sind, auch die Koloratur sehr beschränkt und die Richtung auf den Ausdruck des Textes mehr hervortretend, wenn auch nicht durchweg energisch ausgeprägt ist. Jedenfalls verdient diese Haltung und eine gewisse für scenische Wirkung vortheilhafte Breite und Kontinuität der Melodie Aufmerksamkeit, wenngleich das Alles nicht entscheidend war und einer Rückkehr zum italischen Wesen, wie wir bald sehn werden, keineswegs in den Weg trat.

Die erste Arie giebt den Abschied eines Helden, der zum Tode geht. Sie wurde von dem Mezzosopran (Kastraten) Monticelli gesungen und musste jedesmal unter rauschendem Beifall wiederholt werden. In ihr ist die Sprache Hauptsache, allerdings sehr weit entfernt von der Energie des Ausdrucks, die später Gluck zu Gebote stand; schon der Anfang des Gesanges:



bezeugt Beides. Das Thema, die ersten vier Takte, wird nach damaliger Weise (der die Italiener bis auf diesen Tag anhängig geblieben sind und die ihnen vortheilhaft scheint, um ihre Melodien einzuprägen und populär zu machen) im Ritornell, zu Anfang des Gesangs, dann noch dreimal gesetzt, kommt also, wenn man das

*) The favorite songs in the Opera call'd Artamene by Sgr. Gluck (hier ist er also italienisirt), J. Walsh in London.

Dacapo des Hauptsatzes zurechnet, zehnmal zu Gehör, die ersten zwei Takte noch öfter. Will man nun auch für die obigen Worte den Ausdruck des Satzes treffend finden, so kann das doch nicht bei wechselndem Texte (Vò con lieta e fausta sorte il mio fato ad' incontrar) fortgelten.

Die zweite Arie (D-dur) giebt den Abschied desselben Helden — ein nicht günstiger Parallelismus — von der Geliebten; sie bringt namentlich im Mittelsatze (D-moll 6/8) manchen sprechenden Zug, z. B.:



wogegen der Hauptsatz weniger dergleichen zeigt.

Die Kantilene der dritten Arie:



ist fliessend und anmuthig. Dasselbe lässt sich von der fünften Arie sagen:



in der die überschwengliche Dezime sich schön hervorhebt, während in der vierten Arie die fliessende Bewegung des Orchesters gegenüber der ruhenden Singstimme*) —

*) Die Angabe von f und p für die Singstimme ist aus Walsh genommen.



wie das artige Hineinspielen der Violinen in der sechsten Arie —



bemerkenswerth erscheint.

In London trat Gluck zuerst, und zwar am 7. Januar 1746 mit einer neuen Oper,

La caduta de' Giganti

auf, die zu Ehren des Herzogs von Kumberland und seines Sieges über die Aufständigen gegeben wurde. Wir haben nicht zu der Bekanntschaft dieser Oper gelangen können, müssen also den Nachrichten folgen, die besonders Burney*) hinterlassen hat. Hiernach wurde die Oper von italischen Sängern ausgeführt; die Tänze erhielten weit mehr Beifall, als Glucks Gesänge, die wegen mangelhaften Vortrags geringen Eingang fanden, obgleich sie „zu ihrer Zeit gewiss viel Verdienstliches" erhielten. Von der ersten Arie (aus Gmoll) heisst es, sie sei eine ganz eigenthümliche Schöpfung, aber viel zu eintönig gewesen; die zweite Arie soll mit Geist erfunden und gut gezeichnet sein. Von einem nun folgenden Duett wird gesagt, es seien darin zuviel Gesangverzierungen und Effekte

*) Burney Hist. of Arts. Theil 4. Seite 452.

aufeinandergehäuft; von der Instrumentation wird hier gerühmt, sie sei originell oder „herrlich,“ dort getadelt, sie habe den Gesang bedeckt; am Gesange wird bald überraschende Neuheit, namentlich auch in der Koloratur gepriesen, bald gewünscht, dass er etwas mehr Grazie und künstlerische Ruhe gehabt hätte.

Wir sind ausser Stande, diese Aussprüche zu beurtheilen, da wir das Werk, wie gesagt, nicht kennen. Oft meinen wir in ihnen nichts zu vernehmen, als die gewöhnlichen Beschwerden, die sich gegen jedes Hinausschreiten über das Gewohnte und Bequemgewordene erheben. Ueberhaupt scheint uns aber wenig oder nichts darauf anzukommen, ob ein Tonsetzer sich da oder dort etwas mehr oder weniger gesangvoll, anmuthig, originell gezeigt hat, — abgesehen davon, dass dergleichen Bestimmungen an sich schwankend und unsicher oder unbeweisbar sein müssen. Es lohnte nicht, von Gluck zu reden, wenn er nur zu dergleichen Kleinmeisterei Anlass gegeben, wenn er nicht einen wesentlichen Fortschritt nach jener Idee hin gethan hätte, die so lange (S. 32) die Menschen beschäftiget.

Da erst werden wir ihn selber finden. Des Menschen Dasein und That ist nicht nach der Breite und dem vollständigen Beisammensein alles dessen zu bemessen, was seinen Lebensinhalt und seine gesammte Beschäftigung ausmacht, sondern nach dem Ziel, das er sich gesetzt, und nach den Schritten, die diesem Ziel' ihn zugeführt haben. Die Idee, die im Menschen lebt, sie allein ist sein wahrer Inhalt und sein Maass. Daher bekümmert es uns nicht allzu sehr, wenn es nicht erreichbar gewesen, jedes Werk des Meisters kennen zu lernen, wofern wir uns nur überzeugen, dass damit kein wesentliches Moment verloren gegangen. In Bezug auf den „Sturz der Giganten“ werden die folgenden Opern den Beweis dafür geben. Wir werden uns überzeugen, dass Gluck noch langezeit keinen wesentlichen Fortschritt über den italischen Standpunkt hinausgethan hat, dass wir also keinen Anlass haben, bei dieser Oper einen solchen und darauf einen bleibenden Rückschritt (S. 106) zu vermuthen.

Jedenfalls hat sie keinen grossen Erfolg gehabt, sie ward nur fünfmal gegeben. Nach ihr, und zwar am 4. März 1746, brachte Gluck seinen Artamenes auf die Bühne, der zehnmal hintereinander aufgeführt wurde, mithin grössern, oder, wie erzählt wird, grossen Beifall gefunden zu haben scheint.

Hierauf beschränkten sich die unmittelbaren Früchte des londoner Unternehmens. Man*) erzählt noch von einem andern Versuche. Gluck habe sich, sagt man, nachdem jene beiden Opern in Scene gegangen, bewegen lassen, nach damaliger Gewohnheit ein Pasticcio zu verfertigen, Pyramus und Thisbe, habe seine besten Arien und sonstigen Musiksätze aus den frühern Opern gewählt und so geschickt, als es gehen wollen, dem neuen Text angepasst; — hiermit ist zugleich die Erklärung solcher Fabrikate gegeben. Allein zu seiner Ueberraschung habe sich die Arbeit sogleich als unfruchtbar ergeben; die im ursprünglichen Zusammenhange wirkungsvollen und stets mit Beifall aufgenommenen Sätze hätten bei der Verpflanzung ihre Wirksamkeit eingebüsst. Die Thatsache an sich muss uns für die Geschichte ganz bedeutungslos erscheinen; das Pasticcio würde, wenn es überhaupt verfertigt worden, kein neues Werk, überhaupt kein Kunstwerk, sondern eine blosse Unternehmung auf Spekulation gewesen sein, dergleichen damals gar nicht selten waren und bei der gewöhnlichen Rücksichtslosigkeit der italischen Oper jener Zeit auf Handlung, Karakter und Text sich unschwer durchführen liessen. Es sind aber Behauptungen an diese wirkliche oder vorgebliche Unternehmung geknüpft worden, die nicht füglich übergangen werden können.

Schon in Mailand, nimmt Glucks verdienstvoller Biograph Schmidt**) an, habe Gluck sich zum Gesetze gemacht, seine Gesänge nach dem Inhalt des Gedichts einzurichten; aber erst in die londoner Zeit falle die Entwickelung seiner erst später gereiften

*) Suard im Dictionnaire de musique, Theil der Encycl. méthodique, Art. Allemagne.

**) S. 32.

Ideen und seines Styls. Dies sei vornehmlich dem Einflusse der Werke Rameau's, Händels und Arne's beizumessen, die er jetzt kennen gelernt, dann aber auch der Erfahrung, die Gluck an seinem Pasticcio gemacht; von der Zeit an habe er von gewissen Arien, die man pathetische nenne (es werden wohl die von uns als „solenne" bezeichneten, in der stereotypen Form HS. MS. DC. sein) geurtheilt: „Es ist Alles recht schön! ma questo non tira sangue." Auch Fetis*) ist jener Annahme geneigt.

Ein treffliches Karakterwort für Gluck, dieses „Es zieht nicht Blut!" so viel stärker, wie unser modernes „Es geht zu Herzen!" als der Mann stärker ist, wie das Weib. Nur der grosse Tragiker, der mit tiefeinbohrendem Blick in den Abgrund menschlichen Leids dringt und uns heranreisst mit Uebergewalt an diese schauervolle Tiefe, dass unser Blut wechselnd erstarrt und aufsiedet, nur er, dem der Anblick das eigene Blut aus den Adern zu ziehen drohte, und der die Grauengestalten der Unterwelt heraufbeschwor, festzuhalten sich unterfing und es vermochte, konnte das Wort finden und sprechen.

Aber hat er es damals schon, 1746 in England, gefunden? — Wir müssen abermals zweifeln, dass damals schon seine Entwickelung so weit gediehen gewesen, da wir ihn viel später noch auf dem italischen Standpunkte namentlich auch jenen „pathetischen Arien" und der Koloratur anhängig finden, die mit wenig Ausnahmen (S. 72) doch wohl den weitesten Abstand vom Inhalte des Gedichts bezeichnen.

Wenig Gewicht legen wir jedenfalls auf die Belehrung, die Gluck aus dem Versuch eines Pasticcio und aus der Bekanntschaft mit dem englischen Komponisten Arne geschöpft haben soll. Dass ein Gesang zu fremdem Texte nicht so bequem passt als zu dem ursprünglichen, liegt allzunah, als dass ein gescheuter Kopf erst des Versuchs bedurft hätte, um darüber aufgeklärt zu werden. Was aber Arne betrifft, so zeigten seine Opern zwei- oder dreierlei Be-

*) In seiner Biographie universelle, Art. Gluck.

standtheile: erstens eingemischte schottische und englische Volksmelodien, zweitens eigne Kompositionen, die theilweise nach italischer Manier, drittens andere, die in Nachahmung Händels verfertigt waren — keiner dieser Bestandtheile hätte wohl auf Gluck sonderlichen Einfluss haben können. Besonders soll Arne's Vorbild ihn bewogen haben, „alle Schwierigkeiten und Passagen" aus seiner Komposition zu verbannen und „dieselbe nach der Natur", d. i. ungezwungen und einfach zu gestalten*). Allein ein Blick in die nächstfolgenden Werke bis zu dem viel spätern Eintritt in die neue Laufbahn, die ihn erwartete, zeigt, dass er sich auch fernerhin der Passagen und sogenannten Schwierigkeiten nicht enthielt und der Natur und Einfalt nicht näher trat, als die italische Weise, — noch immer die seine, — mit sich brachte.

Ganz anders verhält es sich mit Rameau und Händel, zwei Künstlern von Eigenthümlichkeit und darum von Macht. Sie verdienen auch in Bezug auf Gluck aufmerksame Beachtung.

*) Dlabacz allg. hist. Künstlerlexikon. Art. Gluck.

Rameau.

Weiss man auch über Glucks damaligen Aufenthalt in Paris nichts Näheres, so ist doch gewiss, dass sich dort der Anlass geboten, mit Rameau bekannt zu werden. Paris war der eigentliche Sitz der Opern dieses Mannes, der daselbst bis zu seinem Tode 1764 gelebt hat; diese Opern aber, der Höhenpunkt, den nach Lully das Drame lyrique, die grosse Oper der Franzosen, erreicht hatte, mussten jedenfalls die Aufmerksamkeit Glucks auf sich ziehn und konnten ihm zu weiterer Entwickelung seiner Ansichten Anlass geben. Dass Gluck jedenfalls eine dieser Opern, Kastor und Pollux wohl in das Auge gefasst, ist bewiesen; es ist eine eben so scharfsinnige als edle Aeusserung Glucks in Bezug auf sie (wir werden darauf zurückkommen) aufbewahrt worden. Gerade diese Oper war es, die sich vorzugsweise in der Gunst der Pariser erhalten zu haben scheint; sie wurde 1754 von Neuem in Scene gesetzt und erlebte nach La Borde 100 Vorstellungen.

Lully, nicht der erste Opernkomponist Frankreichs, aber der erste von geschichtlicher Bedeutung (übrigens bekanntlich nicht Franzose, sondern Italiener) hatte die grosse Oper in Frankreich auf Grundlagen festgestellt, die dem Volke, die besonders dem Hofe Ludwigs XIV. gemäss waren. Das Volk hatte ein geschichtliches Dasein, das heisst, geschichtliche Thatkraft und Bethätigung; es war nicht von fremden Tyrannen und einer Vielheit kleiner Fürsten,

wie damals Italien, atomisirt und herabgedrückt worden zu rein privatem Dasein. Daher konnte seine Bühne nicht das blosse Lotterbette für Sinnengenuss und Vergnüglichkeit sein, gleich der italischen Oper, sie musste sich in strafferm Zusammenhang mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eignen Thatkraft — erhalten. Griff auch Frankreich, das die Römer erobert, unterworfen und so rücksichtslos durchwaltet und durchgeknetet hatten, dass die Franzosen für alle Zeit romanisirte Gallier geblieben sind, — griff auch Frankreich gleich Italien zu den antiken Masken und Hergängen, so machte sich doch der grössere Ernst eines geschichtlichen Volks dahin geltend, dass Karakter und That, dass der dramatische Gehalt auch in der Oper kräftiger festgehalten wurde, das Drama nicht zu leerem Maskeradenscherz umschlug. Schon die Benennungen, die man für die Oper festhält, Tragédie, Tragédie lyrique, Drame lyrique, geben davon Zeugniss.

Allerdings war längst der Herrscher des Landes und sein Hof Mittelpunkt des Nationallebens geworden, allerdings hatte dieser vierzehnte Ludwig wahrheitsgemäss wenn auch nicht rechtsgemäss sagen dürfen, l'état, c'est moi! denn er hatte das ganze Volk in sich hineingenommen. Der Einfluss auf die Kunst, namentlich auf die Oper, konnte nicht ausbleiben; sie gab sich, unwiderstehlichem Zuge folgend, der vergötternden Huldigung hin, die dem Staatsgotte gebührte*), und war glücklich, sich nach seinem Geschmack

*) Wohlfeil war dieser Kultus nicht, das liegt einmal in der Art des Absolutismus. Louvois (erzählen uns die Memoiren jener Zeit gelegentlich) bemerkte mit Entsetzen, welche Ausgaben allein in der Oper die Mythologie verursachte . . . . jeder Waldgott, jede Dryade kostete nicht weniger als einhundert Livres täglich, ungerechnet das Kostüm, das nicht unter dreihundert Livres für Jeden anzuschaffen war. Was an Pulver und Schwefel bei Feuerregen, Gewittern und Feuerwerken auf und neben der Bühne verpufft wurde, belief sich jede Nacht auf hunderttausend Livres. Ausserdem gab es Erleuchtung der cour de marbre (die, z. B. bei der Aufführung von Lully's Alceste — man sehe „Les fetes de l'ile enchantée“ — als Theater diente) durch alle Gallerien und Säulen und Fenster, gab es Illuminationen am Ufer des Bassins, die jeden Abend dreissigtausend Livres kosteten. Nun gefiel es Madame und dem König, allerlei phantastischen Personen Audienz zu geben;

und seinen Passionen einrichten zu können; dass Lully dem jungen Könige Gelegenheit bot, mit seiner Maitresse la Vallière im Ballet der Oper persönlich Menuett zu tanzen, hat ganz gewiss ihm und der Oper Gunst gebracht. Aber trotz alledem blieb diesem Drama höhere Richtung, dramatischere Haltung eigen, um so viel, als Ludwig und das französische Volk höher stand und thatkräftiger auftrat, als die Fürsten und das gedemüthigte Volk Italiens. Namentlich ward der Musik nicht jene rücksichtlose Ueppigkeit gewährt, die wir in den Bravourarien und dem Kastratismus Italiens beobachtet haben, — sie war sogar zu arm dazu mit ihrem steifen, psalmodirenden Rezitativ und den kleinen mit jenem zusammenfliessenden Liedsätzen statt der solennen Arien; sie musste schon der eignen Schwäche wegen sich am Drama festhalten, und kam damit der Richtung des Volks entgegen. Zu allen Zeiten hat diese dramatische Richtung der Franzosen und ihre damit innerlichst zusammenhängende Armuth an musikalischer Anlage den Standpunkt ihrer Opern entschieden.

Nun trat **Rameau** auf. Ein seltsamer Karakter, wie er nur in Frankreich werden konnte, voll verzehrenden Ehrgeizes, unerschöpflicher Thatkraft, hochmüthig, leichtsinnig, abwechselnd edelsinnig und gemein, für Musik so reich begabt, wie nur ein Franzose sein kann. Rameau war 1683 geboren, Sohn eines Organisten in Dijon. Schon als Knabe war er Meister auf der Orgel, zu 14 Jahren führte er Fugen mit mehrern Subjekten aus dem Stegreife durch. Dann widern ihn die Verhältnisse an, in denen er aufgewachsen, er entflieht, schliesst sich einer herumziehenden Komödiantenbande an, versucht sich als Sänger, als Direktor, wird das Alles überdrüssig und kehrt zurück in die Heimath, zu Musik-

vierzehn Tage lang präsentirten sich Deputationen von fabelhaften Völkern, von Garamanten, Scythen, Hyperboräern, Kaukasiern und Patagonen; sie schienen der Erde zu entsteigen, um den Allerhöchsten ihre Huldigungen darzubringen, und dafür ein Juwel oder sonst ein werthvolles Kleinod zu empfangen. Oper und Leben mit ihrem Schimmer und ihren Fabelhaftigkeiten flossen ineinander. Und das Geld war damals drei- bis viermal so theuer, wie jetzt. Kurzweil ist theuer, Langweil ist theurer.

studien, die er mit eisernem Fleisse treibt. Er wird Organist, erst zu Paris, dann zu Clermont in Auvergne und beginnt 1722 und 1726 eine Reihe von theoretischen Werken und Arbeiten zu liefern von geschichtlicher Bedeutung, während man von seiner Komposition bis 1733 nichts, als kleine Klavier- und Gesangstücke von geringem Werthe kennen lernt. Da wirft er sich mit einer dieser unvorhergesehenen Schwenkungen, die nur ihm eigen sind, auf die Oper, — er war 50 Jahr alt, — findet gleich mit der ersten ungemessenen Beifall, schreibt 22 Opern, erobert die Gunst der Nation, des Königs (Ludwigs XV.) und weiss seinen Ehrensitz neben dem bis dahin allein vergötterten Lully, wo nicht über ihn zu behaupten. Dann wendet er sich von der Oper mit herbem Verdruss ab, soviel Zeit den theoretischen Arbeiten um solcher Possen willen geraubt zu haben.

Diesen Mann voll französischer Energie und Eigenwilligkeit müssen wir wenigstens in einer seiner Opern kennen lernen, um Glucks Verhältniss zu ihm zu bestimmen. Natürlich ziehen wir Kastor und Pollux vor, auf die Gluck Bezug genommen hat.

Der Oper*) selbst geht nach damaliger Weise ein Vorspiel voraus. Wollen wir das Vorspiel, das ganze Drama aus dem rechten Gesichtspunkte auffassen, so müssen wir uns nach Versailles versetzen. Louis XIV. hatte diese prunkenden Säle, diese stolzen Gemächer geschaffen, um sie mit dem eben so stolzen und prunkvollen Adel Frankreichs anzufüllen; die Lebruns, und wie all' diese Maler und Bildhauer hiessen, hatten die Säle und Gallerien mit den Schlachtbildern des Königs und mit einem Heer französirter Götter und Göttinnen Griechenlands bevölkert, die sich die Treppen hinab in die feierlichen Baumhallen und Grotten und Wasserspiegel

*) Sie wurde zum ersten Mal in der Academie royale de musique am 24. Oktober 1737 aufgeführt und liegt uns unter dem Titel Castor et Pollux, Tragédie, mise en musique par Mr. Rameau in gestochener pariser Ausgabe (ohne Angabe des Verlegers) vor. Der Druck ist ein Mittelding von Partitur und unvollständigem Klavierauszug, der von den Chören oft nur die Aussenstimmen, auch das Orchester nicht vollständig, dennoch aber genug giebt, um uns für unsern Zweck zu orientiren.

der Gärten drängten. Zwischen den kokett-lächelnden oder suffisanten Gottheiten promenirten in steifen Atlas- und Sammetgewändern, in Wolken von Spitzen gehüllt und von Edelsteinen umblitzt diese Hofherrn und Damen, oder zogen in Jagd- und Amazonenkleidern auf stolz kourbettirenden Rossen hinaus zur königlichen Jagd.

Nun waren wir heruntergekommen zu dem weichlichen, lüsternen, entnervten Louis XV. Noch trugen die Damen über den Schminkpflästerchen im weiss und roth gemalten Gesichtchen, auf dem hochgenestelten mit Perlen- und Rubinketten befestigten gepuderten Haar den kleinen dreieckigen Reithut, kokett auf das Ohr gesetzt, liessen sich im Amazonenkleide mit Aufschlägen, enggegürtet im Mieder, auf die leichten Renner heben, und jagten im vollen Galopp die Wildbahn dahin, dass das lange Gewand in weiter Bogenwolke nachwehte und der feine Fuss mit goldnem Sporn sich verrieth. Aber schon ermüdete das hohe Leben am Hofe, wie der Krieg draussen im Feldlager. Man sehnte sich nach Natur und friedlichem Genuss, — und nun tänzelten und spielten unter die alten Götter seidene Schaaren bekränzter, bebänderter, rosenroth und himmelblau und maigrün angeputzter Hirten und Hirtinnen mit zierlich, wenn auch steif gelocktem Puderhaar hinein, — wie wir sie noch heut' auf Bouchers und Watteau's Bildern uns anschauen können. Das Leben war parfümirte Poesie geworden, oder Allegorie; die Zeit kannte nichts Höhers und Zierlichers, die baare Unnatur galt für verschönte Natur.

Hätte da die Hofbühne zurückbleiben können? Glück genug, wenn unter all' dem Spiel die Erinnerung an den wahren Inhalt des Lebens nicht ganz verloren ging.

Also das Vorspiel zu Kastor und Pollux eröffnet sich mit einem allegorischen Bilde. Auf der einen Seite zeigt sich ein Portikus in Ruinen, ou sont les arts, auf der andern erblickt man umgestürzte Wiegen, ou sont les plaisirs, im Hintergrunde Zelte und Kriegsgeräth. Der Chor der Künste und Vergnügen ruft Venus an, sie möge den Kriegsgott fesseln, er werde, wenn ihr Gebot über ihm walte, der Erde Frieden verleihen. Minerva fodert Amors Beistand

und beide wenden sich mit gleicher Bitte an Venus. Unter dem Gesang Amors und der Vergnügungen steigen Venus und Mars vom Olymp herab; Mars ist erfreut, die schöne Göttin wiederzusehen (man muss diese Göttersprache französisch hören: je vous revois, belle Deesse) und ist ganz geneigt, Frieden zu gewähren; er, Amor und Venus stimmen zusammen in den Vorsatz:

Ne formons, que des jeux
. . . . Naissez, dons de Flore,

und beschliessen, es soll sich die Pracht eines neuen Schauspiels entfalten, — das ist denn Kastor und Pollux. Lag wirklich der Wunsch in den Lüften, aus den nutzlosen und kostspieligen Kriegen herauszukommen? dachte man bei der bauschigen Minerva und den verhüllten sonstigen Göttinnen, die den Kriegsgott (Ludwig XV.) zur Ruhe bringen sollten, an die königlichen Buhlerinnen, die bald ins Lager folgen, bald den Herrn zurückführen sollten? — wir wissen es nicht.

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, steht der Scheiterhaufen vor uns, der die Leiche des Kastor trägt und verzehren wird. Kastor ist in Abwesenheit seines unsterblichen Bruders Pollux von Lynkeus besiegt und erschlagen worden, die Spartiaten betrauern den gefallnen Helden, le plus malheureux des amants, — denn ohne Liebe, darauf müssen wir uns gefasst halten, geschieht kein Schritt auf dieser französischen Welt. Telaire, die Geliebte des Kastor, eilt herbei, am Fusse des Grabhügels um den Erschlagenen zu weinen. Obenein ist sie bedrängt; denn Lynkeus, der Mörder, verfolgt sie mit seiner Liebe, liegt ihr zu Füssen, und sie verabscheut ihn. Phöbe, ihre Freundin, ist ihr gefolgt, sucht sie zu trösten und verweiset auf Pollux; der werde den Bruder rächen und sie schützen.

Schon zieht auch Pollux mit seinem Gefolge von Athleten heran, er hat bereits Kastor gerächt, Lynkeus erschlagen. Er legt die blutige Beute, Lynkeus Rüstung, zu Telaireus Füssen und beklagt, dass er nicht mehr für ihre Liebe thun könne. Da sie entgegnet, er könne es, er sei ihre einzige Hoffnung, so ist er auf der Stelle, noch am Grabe des erschlagenen Geliebten, zur Hand, ihr seine

Liebe zu erklären. Das war nun nicht nach ihrem Sinne; sie hat ihn nur um Verwendung bei seinem Vater, dem Donnergott, bitten wollen, dass der den Geliebten aus der Asche wieder auferstehen lasse und ihr erspare, zu jenem in das Grab hinabzusteigen. Pollux ist verwirrt, fasst sich aber edelsinnig, und gelobt dem Schatten des Bruders und der princesse, er werde sich ihrer würdig erweisen.

Im zweiten Akte finden wir ihn denn auch im Tempel des Jupiter. Zwar kann dieser gallische Pollux die Liebesgedanken nicht los werden, fragt, ob „Natur“ — oder „Liebe,“ die sein Herz theilten, Sieger sein werde und überlässt mit der parfürmirten Phrase: l'amitié brule d'obtenir, ce que l'amour frémit d'entendre, die Entscheidung seinem Vater Jupiter. Da jetzt Telaire herzukommt, versichert er, dass er „aux dépens de ma flame“ Alles thun werde, „pour vous plaire.“ Der Oberpriester tritt ein, das Volk drängt nach, das Nahen des Gottes wird verkündet und Jupiter lässt sich aus den obern Regionen nieder. Er hat eine lange Erörterung mit Pollux, den er von dem Vorsatze, Tod und Unsterblichkeit mit Kastor zu theilen, abwenden möchte. Hebe mit ihrem Gefolge wird herbeigerufen, damit Pollux die ewigen Freuden, denen er entsagen will, kennen lerne. Sie tanzen. Vergebens.

Im folgenden Akte hat Phöbe, die eine unerwiederte Liebe für Pollux im Herzen trägt, sich mit den getreuen Spartiaten am Eingange zur Unterwelt aufgestellt, um Pollux den Eintritt zu wehren. Der Himmel verdunkelt sich, der Chor der Dämonen steigt auf aus dem finstern Reiche, vergebens; Pollux, von der ihm folgenden Telaire angefeuert, dringt ein.

Der vierte Akt spielt in den elisäischen Gefilden. Kastor weilt hier und hat vergebens an der Stätte ewigen Friedens Ruhe für seine ungeduldige Seele gehofft. Pollux tritt zu ihm, verkündet ihm, dass er ihn gerächt und dass er ihm das Leben wiedergeben wolle; ihn erhebe das Schicksal zum Range der Götter. Kastor nimmt nach einigem Sträuben an und Pollux sendet den Merkur, der ihn begleitet hatte, mit der Botschaft ab.

Im letzten Akte sind wir in den Umgebungen von Sparta. Kastor wird von Merkur eingeführt, von Telaire zärtlich empfangen, hat aber nur einen Seufzer für sie; er will zurück in's Schattenreich, wo sein Bruder und seine Schwüre ihn erwarten; auch den Gruss und Glückwunsch des Volks weiset er zurück. Da muss denn der Donner rollen, Jupiter erscheinen und einige Wunder verrichten, die Sonne muss stillstehn und ihren Glanz verdoppeln, um die neuen Götter zu beleuchten. Die Brüder sollen sich in die Unsterblichkeit theilen, der Chor der Gestirne soll die Lüfte durchjubeln und durchtanzen (Descendez des Sphéres du monde, Peuple, répandu dans les airs) und so bleibt in der That an der Vollständigkeit wunderbarer und bezaubernder Anschauungen nichts zu wünschen, Himmel und Erde, dazu Tod und Hölle haben ihren Tribut erlegt. Dass die unglücklich liebende Phöbe sich zu den Schatten flüchtet, wollen wir der Vollständigkeit halber nicht verschweigen.

Das Schauspiel ist, wie man sieht, sehr bunt, diese französirten Götter athmen erkältenden Hauch aus, diese gallische Liebesversessenheit, die durch jede Thürspalte hinein und hinter jedem Busche hervorblinzelt, ist abgeschmackt, die Handlung ist nicht allzureich und geht der Hauptsache nach mehr inwendig vor. Das Alles ist nicht gerade sehr dramatisch, man kann zweifeln, ob diese Dichtung höher stehe, als die der italischen Oper. Nur der Kernpunkt, das Opfer des Pollux für den Bruder, ist besser festgehalten und weniger von Nebenhandlungen überbaut.

Was man aber auch von der Dichtung urtheile, die Musik ist von ernstlicherer Haltung und treuer dem Drama. Dabei treten zwei Karakterzüge seltsamen Gepräges an ihr hervor.

Der erste ist Rameau eigen und findet in der französischen Oper vor und nach ihm nicht seines Gleichen.*) Rameau tritt mit 50 Jahren zur Oper; aber seine Jugend und Bildungszeit und ferner

*) Die kleinen Nachahmungen in Mehuls „Jakob und seine Söhne" fallen dagegen ganz weg.

die bedeutsame Periode seines zweiten Studiums hat er der Orgel, diesem polyphonen Instrument (S. 21) und kontrapunktischen Uebungen zugewandet. Das tritt ihm nun seltsamer Weise in die Oper, in dieses Schau- und Prunkstück der koketten Zeit Ludwigs des fünfzehnten, der nichts fremder hätte sein müssen, als die strenge Gebundenheit des Kontrapunkts. Jetzt wagt es der wunderliche Rameau — und die Franzosen folgen ihm nach.

Der zweite Karakterzug ist eine scharf rhetorisch zugespitzte Rhythmik. Während bei den Italienern der Gesang mild und weich wie durch Wiesen ein stiller Bach dahinfliesst und selbst in den Ausnahmestellen wo Wort und Leidenschaft lebhafter hervortreten, das versöhnliche Gleichmaass stets bewahrt wird, macht sich hier eine wahrhaft einschneidende Deklamation geltend und beherrscht den Gesang. Doch es ist Zeit, von dem ganzen Verfahren wenigstens Beispiele zu geben.

Die Oper wird nicht durch eine Symphonie (S. 65) sondern durch eine O u v e r t ü r e eingeleitet. Diese beginnt mit einer Einleitung voraussetzlich Grave, imitatorisch, schwer und einschneidend geschrieben:



ähnlich den Largo's händelscher Ouvertüren, mit Wiederholung und Schluss auf der Dominante. Ihr folgt der Hauptsatz, ein Fugato:



wacker und eifrig durchgeführt, mit homophonen Schlüssen (in B. u. s. w.) und Zwischensätzen, alles in händelscher Weise.

Die Ouvertüre schliesst in G-mol, und in G-moll setzt der erste Satz nach gehobenem Vorhang ein, der Chor der Künste und Vergnügungen; aber der Einsatz ist so fanatisch stark deklamirt,



dass der Stillstand der Modulation gar nicht empfunden wird, vielmehr der Chor in den Ouvertürenschluss förmlich hineinschlägt. Durchaus kraftvoll und würdig schreitet der Chor weiter. Nachdem

*) Offenbar fehlen hier (vergl. die Anm. S. 118) die Mittelstimmen; vielleicht ist der Alt in der tiefern Oktav mit den hier notirten Geigen und Oboen gegangen, wenigstens zu Anfang. Für unsern Zweck genügt die Mittheilung, so unvollständig sie ist.

sein erster Satz in B-dur geschlossen, tritt der zweite*) voll Bedeutsamkeit, nur in ruhiger Haltung —



vor und setzt nochmals mit Bass und Tenor auf $\bar{c}$ (Schlussfall auf F-dur) und zum viertenmal mit dem Alt auf $\bar{f}$ ein. Karakteristisch ist noch der Schluss:



der wieder diese seltsam, mit französischem esprit zugespitzte Rhythmik geltend macht, — zuckende Kraft leidenschaftlichen Wollens.

Wir dürfen hier eine allgemeinere Bemerkung nicht unterdrücken, da sie zur Karakteristik beider Nationalitäten, der deutschen und der französischen, gereicht und überdem später uns helfen wird, das Lebensbild Glucks zu vollenden. — Nicht blos bei Rameau, sondern ganz allgemein, namentlich auch in hunderten von

*) Hier haben wir schon eher wagen dürfen, die Stimmen zu ergänzen; der Diskant ist gegeben, der Tenor als Basse gleichfalls, der Alt mag mit der Violin (in tieferer Oktav), der Bass mit dem Orchesterbass gegangen sein. Alles das ist ungewiss; uns aber kann für unsern Zweck der allgemeine ungefähre Anblick genügen.

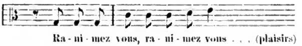
Volksliedern tritt diese deklamatorische Rhythmik bei den Franzosen vor dem eigentlichen Tonleben in den Vordergrund, weil die Franzosen, ungeachtet in ihnen oft ein eigenthümlicher Zug von Sentimentalität im Hintergrunde lauscht und sich einzumischen harrt, mehr ein klares Verstandesleben führen und auch in den Künsten geltend machen. Während nun die Italiener so ziemlich den Gegensatz zu jenen bilden und sich an einer theils weichlich zerflossenen, theils mit sehr allgemeinen leicht fasslichen Formen (z. B. der Marschform) abgefundenen Rhythmik genügen lassen, bildet bei dem Deutschen rhythmisches und Tonleben ein innig verschmolzenes Ganzes, in dem sich weder einseitig der Verstand, noch die allgemeine Gefühlserweckung, sondern das vollwaltende Gemüth (die Franzosen haben nicht einmal ein Wort dafür) geltend macht. Dies bezeugen, wenn auch nicht alle, die man Künstler zu nennen beliebt, doch alle unsre ächten Tondichter. Wohl mag daher manchen von uns eine Kompositionsweise, wie die rameau'sche, anfrösteln; ihr geht das deutsche Gemüth ab. Aber es ziemt dem Deutschen, jede Volksart aus ihrem eignen Standpunkte zu fassen und zu begreifen.

Nur noch einen Zug wollen wir aus der Musik mittheilen, den Anfang des Satzes, der die descente de Venus et de Mars malt. Flöten und Violinen beginnen:



und bedenten natürlich die schöngepuderte Göttin, die Trompete schlägt hinein und bedeutet den Kriegsgott, es fehlt sogar weiter-

hin nicht jene Figur in zierlichen Achteltriolen, der wir noch nach hundert Jahren in jedem französischen Ballet bei den graziösen Dehnungen und Schwenkungen der Tänzerinnen begegnen. Und wunderbar lässt selbst hier der Organist und Kontrapunktist Rameau nicht auf sich warten. Nachdem schon zuvor Minerva eine Bravourarie aus irgend einem alten Oratorium (so klingt es) gesungen, stimmt jetzt, bei der descente, Amor an:



und der Chor, — man beherzige wohl: ein französischer Opernchor — schliesst sich an,





und arbeitet so weiter; — man glaubt sich mitten im protestantischen Oratorium irgend eines wackern Nachfolgers von Händel. So weit hatte nach diesem Lully, süss und holzig wie Johannisbrodt, der Hunger nach substantiellerer Nahrung die Franzosen gebracht, dass sie dies in ihrer Oper sich bieten liessen. Und sie hatten Recht.

Kaum ist es nöthig, auf die Musik der Oper selbst hier näher einzugehn, da wir den eben so seltsamen als merkwürdigen Rameau hier nur in Bezug auf Gluck ansehen.

Der Trauerchor am Scheiterhaufen wird von Oboen und Fagotten eingeleitet:



der Gesang (Que tout gemisse) folgt in einfacher, würdiger Haltung (ganz kann die zugespitzte französische Deklamation nicht ausbleiben) einer Kirchenmusik zu einem Traurakte.

Dieser Chor ist es, über den **Gluck** sich viel später (es muss im Jahre 1779 gewesen sein) so treffend und würdig geäussert. Man wollte ihm Lob spenden und äusserte: der berühmte Trauerchor in Kastor und Pollux sei doch nichts als baare Psalmodie, seine Todtenfeier dagegen in der tauridischen Iphigenie (am leeren Grabeshügel, den sie ihrem Bruder Orest errichtet) das sei ideale Feier. Er antwortete: **corpus adfuit!** In der That macht dies für den Komponisten einen wesentlichen Unterschied, ob der entseelte Körper wirklich da ist, um bestattet zu werden, oder ob der Grabeshügel leer, nur ein Symbol des Todes ist. Edelsinnig mochte Gluck sich nur nicht erinnern, dass die kirchliche Weise dem Vorgänger allenthalben anhaftet.

Und zum Schlusse sei noch, wieder in Bezug auf einen spätern gluck'schen Moment, der Athletenchor mit seinem Einsatze:



notirt. Die Gesellen sind munter und derb zur Hand; später werden wir gluck'sche Athleten kennen lernen.

Hat nun Rameau auf Glucks spätere Entwickelung Einfluss gehabt? — Bewiesen kann es nicht werden, wohl aber vermuthet.

Vor allem bot eine rameau'sche Oper einen ganz andern Anblick, als irgend eine italienische. Die dramatische Haltung war eine straffere, die Musik war ihr und vor Allem dem Text enger angeschlossen, Chor und Ballet waren wesentlich am Hergange betheiligt, welches letztere bei den Italienern nur sehr ausnahmsweise statt hatte. Dann konnte Glucks Aufmerksamkeit die Beachtung des deklamatorischen Moments, diese scharfe Betonung der französischen Gesangweise um so weniger entgehn, als sich dieselbe bei Rameau bis zum Uebermaasse gesteigert findet. Selbst die Willkühr, die, ganz im Gegensatze zu der deutschen Weise und der klassischen Poesie, die französische Verskunst und Deklamation durchwaltet und dieselbe Silbe ebensowohl betont als unbetont geben darf, da die Silben nur gezählt werden, kein selbständig Gewicht haben, musste dem Beobachter zur klaren Anschauung kommen.

Vieles von alle dem fand in Gluck verwandte Seiten, Anderes musste ihm wenigstens in Erinnerung kommen, als er später den Entschluss fasste, mit eignen Schöpfungen für und in Frankreich aufzutreten, — und Gluck war, wie schon sein unbedingter Anschluss an Italien gezeigt, gern bereit, sich der herrschenden Weise zu bequemen, wenn nicht eine mit Gewissensmacht zwingende Idee dem entgegentrat.

Nur die Polyphonie Rameau's war ihm seinem Wesen und seiner Kunstbildung nach fremd, konnte ihm nicht dramatisch verwendbar erscheinen; wir werden auf diesen Punkt, so bereit wir ohnehin sein mögen, Gluck beizustimmen, bald näher eingehn müssen. Und neben diesem Uebermaasse musikalischer Entwickelung in dieser einen, für die Oper ungünstigsten Richtung musste ihm, dem Deutschen aus italischer Schule, Rameau's Tonleben noch allzu unentwickelt erscheinen; es war noch nicht entschieden genug

über die Unfertigkeit in der Bildung fester und ausgeführter Gestalten hinausgekommen, die man in Lully's Opern beobachten kann. Die Musik braucht Zeit, Ausdehnung, um zu wirken, sie muss ihren Gedanken ausklingen lassen. Das Uebermaas hierin hatte Gluck in Italien vor sich — und hatte es auf sich genommen. Jetzt trat ihm das andere Extrem in Rameau gegenüber.

Händel.

Das Grösste, was Gluck in London begegnen konnte, war Händel, die persönliche Bekanntschaft mit ihm der grösste Gewinn der Reise. Wie früh Gluck händelsche Werke kennen gelernt, und welche, das ist unbekannt, aber jedenfalls war der Eindruck, den diese Werke und die persönliche Begegnung gemacht, ein tiefer und bleibender. Noch in seinem Alter führte Gluck in Wien den Engländer Kelly*) in sein Schlafzimmer und zeigte ihm Händels Bild, das er neben seinem Bett aufgehangen, um gleich beim Erwachen ehrfurchtsvoll den gigantischen Genius zu begrüssen, den er lebenslänglich als Muster studirt habe.

Händel war Glucks würdigster Vorgänger auf der Laufbahn in Italien gewesen, hatte dort hohen Ruhm erworben. Dann hatte er sich nach England begeben und die italische Oper in Aufnahme und Gunst gebracht, schliesslich aber seine Unternehmungen im Zwiste mit den Kastraten und Sängerinnen, auf deren Seite der Adel stand, scheitern sehn. Seit 1740 hatte er sich von der Oper ganz zurückgezogen und lebte, hochverehrt vom brittischen Volke, seiner Thätigkeit für kirchliche und Oratorienmusik. Welch ein reiches Leben, reich an Thaten und Erfolgen, hatt' er durchlebt! wieviel Erfahrungen, besonders über die Zweifelhaftigkeit theatralischer Unternehmungen, hatt' er gemacht!

*) Dessen remin. Th. I. S. 255.

Nun kommt sein Nachfolger in Italien nach England. Er will da Glück machen im fremden Lande; wie? das ist ihm noch keineswegs klar, denn er kennt das neue Publikum nicht. In Italien ist er den allgemeinen Weg aller Komponisten gegangen, hat Beifall gefunden, Manches vielleicht besser gemacht, als die Andern. Vielleicht ist in seinem deutschen Gemüthe manche Regung wach geworden, die dort im herkömmlichen Getreibe keine Stätte hat finden können; wohl mag er von Paris her aus Rameau Anschauungen, Vorstellungen mitgebracht haben, die noch lange nicht gereift und ausgetragen waren.

Er giebt seinen Sturz der Giganten, — und der Erfolg befriedigt im Mindesten nicht.

Wer kann rathen, wenn nicht Händel?

Der junge Meister geht zum alten; Gluck zählt 32, Händel 62 Jahre, fast noch einmal so viel als jener. So stehen beide deutsche Künstler im fremden Lande einander gegenüber, Gluck hochgewachsen und von Innen heraus durch das zehrende Feuer der ewigen Unruhe und Unbefriedigung ausgetrocknet, das ihn von Jugend auf in der Dürftigkeit, dann in der ewigen Wagniss und Hetze der Theaterlaufbahn, jetzt im Angesichte höchst zweifelhaften oder ungünstigen Erfolgs unablässig durchlodert. Er ist noch lange nicht mit sich fertig, er ahnt vielleicht, dass Alles noch anders werden, anders kommen müsse; aber wie? das ist noch vollkommen unerkennbar. Er legt seine Oper Händel vor, — oder dieser hat sie im Theater schon kennen gelernt. So steht denn, schwer an Ruhm und Kraft, schwer an stattlicher Fülle des Körpers, mit dem vollwangigen Kopf und den grossen, runden Augen unter der harmonisch gewölbten Stirn und den Prachtlocken, die gleich einer Löwenmähne, nur weiss gepudert, niederflossen, der bejahrte Meister vor dem jüngern, und schaut ihm mit den Augen, die strahlen und blitzen können im Zorn oder in der Begeisterung, so gut und zugleich so verstohlen schalkhaft in die unruhigen Augen, die im Kampfe von Verlegenheit und Selbstbewusstsein hin- und hergehn. Vorher war der alte Herr nicht allzugut auf Gluck zu sprechen ge-

wesen; „Er versteht so viel vom Kontrapunkt“, hatte er ausgesprochen, „als wie mein Koch Waltz“. Jetzt spricht er ihm (so hat sich Reichardt in London erzählen lassen) gutmüthig und wohlwollend zu. „Ihr habt Euch mit der Oper zu viel Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht. Für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen.“

Der herrliche Mann hatte wohl Grösseres im Sinn, als er aussprach. Nicht Knalleffekte konnt' er ernstlich anrathen, deren hat er niemals sich bedient. Ihn umschwebte die Erinnerung an den Donnerruf seiner Chöre, die plötzlich und löwenstark mit Unfehlbarkeit auf den einen Punkt, auf das eine Wort schlagen, in dem die Entscheidung liegt, und die in fortgesetzten Siegerschlägen überwältigen. Dergleichen, das oft genug seine lieben Engländer hingerissen hatte, war nun schwerlich in der gluck'schen Oper anwendbar; auch mochte er dem Ankömmling nicht diese Macht zutrauen, die derselbe in der That erst viel später beweisen sollte. So mag sich der künstlerisch entstandene Rath auf den Lippen umgewandelt haben.

Gluck ging treuherzig und folgsam darauf ein, setzte den Chören seiner Oper Posaunen zu und erzielte damit lebhaftern Beifall. — Wir kennen die Oper und ihre Chöre (S. 110) nicht, können also nicht ermessen, ob und wieweit dieselben sich von der allgemeinen Haltung der damaligen italischen Opernchöre entfernt und den Zutritt der Posaunen gerechtfertigt haben. Auch scheint darauf wenig anzukommen; viel später erst erfolgte der entscheidende Fortschritt Glucks.

Welches war denn nun Händels eigentliche Stellung, Gluck gegenüber, im Gebiete der Oper? Diese Frage muss beantwortet werden, wenn wir den Einfluss des ältern Meisters auf den jüngern ermessen wollen.

Was zuerst die künstlerische Ausstattung im Allgemeinen betrifft, so war hierin Händel auf das Höchste begünstigt. Er kam aus tüchtiger deutscher, — oder genauer gesagt, sächsischer Schule,

die, damals zunächst auf kirchliche Komposition gerichtet, tiefe, feste Fundamente legte, wie zu einem Dombau, nicht zum leichten Brettergerüst' einer italischen Oper. Man darf diese Schule die protestantische nennen; von Luther her war sie auf „das Wort" und dessen Festhalten und getreuen, genauen Ausdruck gerichtet, während die katholische Musikschule, gemäss ihrer allein selig machenden Kirche „die Heiligung", dieses allgemeine, schon in sich selber an das Reinmusikalische gewiesene Element als Hauptgegenstand der Kunst festzuhalten hatte. In dieser Schule war Händel frühzeitig Meister auf Orgel und Klavier, den bildendsten Instrumenten, geworden, dazu Meister in Harmonie und Kontrapunkt; er waltete mit vollkommner Unbeschränktheit, Sicherheit und Leichtigkeit in allen damals vorhandenen Formen. In dieser wahren geistigen Turnschule hatte sich seine Kraft verhundertfältigt; schon geringe Begabung wird da gesteigert und achtungswürdig, wie vielmehr Händels. Als Musiker konnte er Alles, ihm stand der fromme Hymnus wie die süsseste Liebeschwärmerei, der Donnersturm, wenn unter Riesentritt die Erde bebt (Acis und Galathea), wie die Einfalt des kindlichen Herzens (Saul), Alles stand ihm zu Gebot. Ja, als eigenwilliger unbedingtester Virtuos in geistiger Schöpfung verstand er, ein wahrer „Knabe Wagenlenker" vor Goethe's Dichtung, mit einem leichten Handwink, und noch einem, und schnell folgenden neuen eine Stimmung und eine Situation nach der andern (Allegro und Pensieroso) blitzschnell und ganz vollständig ausgesprochen vor das Auge zu zaubern. Er war ein Riese gegen Gluck, als der ihm gegenüberstand, und Gluck war ein Bettler vor ihm. Damals!

Diesen seinen musikalischen Reichthum, — und dazu sein lauteres treues Herz, — und dazu einen Idealismus (schon an Brocke's Passion hatte dieser Wunder gethan), den in solcher Mächtigkeit auch nur der Deutsche kennt, das Alles hatte Händel zur italischen Oper mitgebracht, und in alle dem stand ihm durchaus Niemand gleich; selbst Alessandro Scarlatti reicht mit seinem Besten nur an Händels Geringeres.

Gleichwohl stand Händel in den Schranken der italischen Oper unverrückbar festgebannt. Sprach bei ihm in einzelnen Arien und Rezitativen (und zwar in vielen) das Gemüth, so sprach es inniger und mächtiger und aufrichtiger, als jemals einem Italier möglich war; ja, es sprach mit, es mischte sich ein, es verrieth sich gleichsam, wo ganz Anderes beabsichtigt war, es musste da sein, wo der Händel war. Aber neben ihm erhielt sich nicht blos der Formalismus der italischen Oper, sondern auch dieser Gesangsfrohndienst, dem obliegt, den Stimmglanz und Umfang und die Virtuosität des Sängers zur Verherrlichung emporzutragen. Sein höheres Künstlerbewusstsein lehnte sich gegen die virtuosische Eitelkeit, gegen den Hochmuth der Primadonnen und die Aufgeblasenheit und Arglist der Kastraten auf, er schalt sie, misshandelte sie — und konnte sie gleichwohl nicht entbehren; zuletzt musste er ihnen gar erliegen, weil er nicht über die Stufe der Oper hinausschritt, auf der ihnen in der That die Herrschaft zusteht.

Dieser innere Zwiespalt tritt oft eigenthümlich genug hervor. Will man dem Gesange dienen, so muss man ihn, das ist erste Bedingung, frei gewähren und hervortreten lassen; heftige, selbst augenblicklich übermässige Eingriffe des Orchesters beeinträchtigen weniger, als Stimmen, die sich neben der Singstimme geltend machen, von ihr abziehen, sie nur als einen der Fäden des Tongewebes gelten lassen und nebenbei den Sänger an den Takt binden. Ein erstes Beispiel bietet uns eine Arie des Varus aus der Oper Ezio (Nasce al bosco), in der übrigens die Stimmbehandlung vortheilhaft hervortritt. Nun betrachte man aber diesen Satz —



dessen vortretende Tendenz offenbar ist, die Stimme nach Umfang und Ausgleichung, in weiten Schritten und Koloratur geltend zu machen. Fasst man ihn abstrakt als blossen Tonsatz auf, so kann man ihn nicht anders als wacker geführt nennen; denkt man an jenen Zweck, so zeigt sich die Singstimme gleichsam umsponnen und gefangen. Gleichwohl tritt hier die kräftige Bassstimme noch klar genug aus dem höherliegenden Gewebe der Geigen hervor.

Nun betrachte man aber diesen Satz:





aus der Oper Alessandro, Akt 2. No 17, und diesen zweiten aus derselben Oper Akt 2. No. 14 (beide Arien gesungen vom Kastraten Senesino, also höhere Stimmenregion):



so wird man unserer Ansicht wohl nicht widersprechen, die Gebundenheit und Umschleierung der Stimme, die gleichwohl hier Hauptsache sein sollte, nicht verkennen.

Ja, — weil denn doch Wahrheit die höchste Ehrfurcht ist, die man der Majestät eines Händel bezeigen kann, und die höchste Pflicht dessen, der für Aufklärung der Kunstgenossen und Kunstfreunde zu wirken sucht, — endlich wird doch auch begreiflich, dass die italischen Sänger, mit denen Händel stets in Hader gerieth, ohne sie je entbehren zu können, nicht blos durch Neid und Kabale gegen ihn aufgeregt worden sein mögen, sondern dass sie seine Gesänge fremd, steif und für ihr Höchstes in der Kunst, für ihre Bravour, hemmend und verdunkelnd gefunden, — und das Letztere mit Recht, — ohne zum Bewusstsein des innern Werths und des Punkts zu kommen, von wo sie mit dem grossen Meister auseinandergingen. Die Schuld des Zwiespalts (wenn man Schuld nennen dürfte, was nothwendige Folge der ganzen Lebensrichtung war) lag auf Händels Seite, der Unvereinbares zu vereinen trachtete: Polyphonie und fessellos schweifende Bravour nach dem Sinne der Sänger, — Gediegenheit und italische Oper.

Es knüpft sich hier noch eine viel wichtigere Frage an: ist denn diese Schreibart, dieses mehr oder weniger polyphone Stimmgewebe der dramatischen Diktion überhaupt zuträglich? —

Wir müssen sorgfältig unterscheiden.

Aus reinmusikalischem Gesichtspunkte, das haben wir in diesem und andern Werken oft genug anerkannt, ist die polyphone Schreibart die inhaltreichere, weil sie statt der einen Melodie im homophonen Satze deren zwei oder mehrere neben- und gegeneinander stellt; sie ist das Drama innerhalb der Musik. Unsere Frage trifft aber nur die Polyphonie in ihrer Anwendung auf dramatische Diktion.

Wenn ferner das Drama selbst Person gegen Person auf die Bühne bringt, wie in Duetten, Terzetten u. s. w., so tritt die Polyphonie in ihr volles Recht als gemässer Ausdruck für Verknüpfung und Gegensatz verschiedner Personen. Welche besondere Form der

Polyphonie jedem besondern Falle gemäss sei und wieweit der Komponist hierbei gehen wolle, haben wir hier nicht zu erörtern. Gewiss ist, dass die dramatischen Meisterwerke Mozarts, Beethovens und Anderer sich solcher Verwendung der Polyphonie nicht haben enthalten können.

Ein Anderes ist es mit der Polyphonie, die sich im Orchester der auf der Bühne handelnden und redenden Person gegenüber entfaltet. Auch sie kann in besonderer Lage durchaus gerechtfertigt sein, wenn nämlich ein äusserlicher Gegensatz, den der Handelnde zu bekämpfen, oder ein innerlicher Zwiespalt zur Anschauung gebracht werden soll, der im Handelnden selbst die Einheit der Person gewissermassen aufhebt, gleichsam ein Ich gegen das andre Ich stellt. Hier kann das Orchester oder ein Theil von ihm als einiger Gegensatz zum Handelnden auftreten, es kann sich selbst in mehrere Stimmen, gleich so viel idealen Persönlichkeiten, auseinandersetzen und so den einen Handelnden umgeben. Beispiele für alle diese Fälle sind leicht zu finden; auch wir werden dergleichen noch treffen.

Nun können wir die obige Frage beantworten. Ausser in den angeführten Fällen müssen wir Polyphonie, namentlich innerhalb des Orchesters, der dramatischen Diktion widersprechend und nachtheilig erachten, und zwar um so mehr, je mehr sie sich ausbreitet und geltend macht. Denn das Drama lebt, erscheint, wirkt in der Person, in dem Menschen, der leibhaftig auf der Bühne vor uns steht. Alles Uebrige kann nur Nebenwerk zu seiner Unterstützung und Hervorhebung sein, das Orchester nicht mehr und nicht weniger, als Kleidung und Koulisse, obgleich es selbstverständlich ungleich höhere und mannigfaltigere Bedeutung hat. Alles Nebenwerk aber, das die Hauptsache, Aeusserung oder Erscheinen des Handelnden beeinträchtigt, ist im Widerspruche mit dem Zweck des Drama's.

Es treten hier zwei Extreme vor uns, in deren Mitte das Rechte liegt. Zweckwidrig ist die Verwendung der Polyphonie im Orchester für dramatische Diktion, wenn sie ohne Berechtigung und im Uebermaasse statt hat. Das ist das eine Extrem. Das andre ist, das

Orchester zur Bedeutungslosigkeit herabzusetzen, es zu dem Bretterboden zu machen, auf dem der Akteur herumtritt, oder zu dem Steinblocke Paisiello's*), auf dem das geschminkte Götterbild thront. Das Rechte ist, den Handelnden als Hauptsache frei und hoch gewähren zu lassen, dem Orchester aber lebensvollen Antheil, wo und wieweit es berechtigt ist, zu gewähren. Das zweite Extrem ist das, wozu die italische Oper hinneigte; in das erste ist, wie wir uns bei aller Ehrfurcht vor dem hohen Meister nicht verhehlen können, oft Händel gerathen. Scheinen die bisherigen Beispiele noch nicht überzeugend, weil die Sätze wenigstens zum Theil einer untergeordneten Absicht, dem Stimmdienste, zugewendet sind, so geben wir hier noch eines aus einer Karakterarie. Es gehört der Oper **Admet** an. Herkules ist es, der so —



*) Anm. S. 81.



hervortritt. Er hat bei dem Gastfreund' Admet geruht und richtet sich aus seiner farnesischen Ruhe wieder auf; die Krankenstube, so lieb ihm auch König Admet ist, widersteht ihm, er will auf neue Abentheuer aus. Ob es der hellenische Herkules ist, den Händel hier gezeichnet, haben wir nicht zu untersuchen; jedenfalls nimmt er sich reckenhaft und verwegen genug, jede der drei Stimmen tritt kühn und eigenwillig daher, jede setzt sich und kämpft sich gegen die andern zwei auf eigne Faust durch. Aber wer sind denn nur, was wollen denn nur diese beiden Orchesterstimmen, die mit der Singstimme ringen? So stark Herkules ist, selbst er tritt nicht frei hervor aus diesen Antäusarmen, die sich hier unberufen an ihn gewagt.

Doch schon genug des Frevels an den Manen des erhabnen Künstlers, der neben solchen Kleinigkeiten Unsterbliches in Fülle geschaffen, auch in seinen Opern. Gäb' es eine Autorität, der gegenüber redliches Forschen zurücktreten müsste — und dürfte, so wär' es die seine. Ist aber etwas Wahres in unserer Ansicht, wie hat es seinem hellen Künstlerauge verborgen bleiben können? Die Antwort ist diese. Wäre das Drama als solches, — das, was auf der Bühne spielt, ihm klar aufgegangen und seine wahrhaftige Aufgabe geworden, so würden auch die Personen desselben jederzeit vollkommen klar vor ihn hin und aus ihm herausgetreten sein. Das war aber nicht der Fall und darum wurde das Lieblings- und Meisterspiel seiner Jugend, seines ganzen Lebens, auch in der Oper in ihm rege und er überliess sich ihm, wie der kräftige Schwimmer

dem Spiel der Wogen, die ihn schaukeln und tragen und die er freudig beherrscht.

Wir erkennen an diesem grossen Manne, dass Niemandem Alles gegeben ist. In Allem war er diesem Gluck, der jetzt rathbegehrend vor ihm stand, überlegen. Aber die Idee des wahrhaften Drama's war ihm nicht beschieden; noch war sie Niemandem offenbart worden, sondern sie blieb diesem rathsuchenden Gluck aufbewahrt.

Dass aber Händel auf dem Boden der italischen Oper verharrte, zeigen vor Allem die von ihm behandelten Stoffe und deren Auffassung.

In seiner Agrippina (1708 in Venedig aufgeführt) will die Kaiserin ihrem Sohne Nero die Krone zuwenden; ihr Gemahl Klaudius ist nämlich in's Feld gezogen und es hat sich die Nachricht verbreitet, er sei in einem Seesturme verunglückt. Zu diesem Zwecke soll Nero sich bei dem Volke durch Wohlthaten beliebt machen, sie aber will ihm die einflussreichen Hofherren Pallantes und Narcissus gewinnen; zu demselben Zwecke stellt sie sich in Pallantes verliebt und bewegt ihn, ihr eine Liebeserklärung zu machen; das gleiche Spiel treibt sie mit Narcissus. Klaudius indess ist nicht im Meere verunglückt, er ist durch seinen Feldherrn Otto aus dem Wasser gerettet worden, kehrt zurück und will seinen Retter zum Mitregenten des Reichs erheben. Agrippina trachtet nun, sich bei Otto einzuschmeicheln, dieser aber liebt Poppäa mehr wie die Krone und strebt nur nach ihrem Besitze . . . . . . genug für uns, um auch in dieser Oper das allbeliebte Wirrsal durcheinander gehender Interessen und wahrer oder vorgespiegelter Liebesverhältnisse zu erkennen, die das Gemüth kalt lassen und wahrhaft dramatische Komposition unmöglich machen.

In seinem Rinald (1711 in England geschrieben, es ist der Armidenstoff) tritt der Held der Oper als Verlobter Almirenens auf, der Tochter des Herzogs Gottfried von Bouillon: Argantes aber, der König von Jerusalem, ist Liebhaber Armidens. Diese entführt Almirenen und Rinald bricht in ihr Zauberreich ein, die Braut zu

rächen und zu befreien. Nun verliebt sich Armida in Rinald und Argant in Almirena. Endlich kommen Gottfried und Eustachius mit Hülfe eines Sternsehers als Befreier herbei, Argant und Armida kämpfen gegen sie, werden besiegt, gefangen und getauft; „sie schütteln entschlossen das niedrige Joch des Fleisches ab, und verscheuchen die blinden Triebe von ihren edlen Seelen wie trübe Nebel." — Händel selber hat den Stoff gewählt und den Plan der Oper entworfen; seinen Entwurf hat dann Rossi in italienische Verse gebracht und Hill dieselben in das Englische übersetzt. Von einer Verstrickung Rinalds in Armidens Liebeszaubernetze ist keine Rede; die Verlobten (Rinald und Almirena) bleiben einander treu wie Gold. Das mag sehr löblich und tugendhaft sein; aber nun ist kein innerer Konflikt vorhanden, sondern nur der äussere, der in der Entführung, Befreiung u. s. w. liegt; die Oper ist kein eigentliches Drama, sondern ein Bühnenstück geworden. Hiermit sieht sich denn die Musik von wahrhaft dramatischer Betheiligung zu einer blos lyrischen hingewiesen; sie hat nicht Gelegenheit, am innerlichen Ringen und Entwickelungsgange von Karakteren Theil zu nehmen, sondern findet nur abgeschlossene lyrische Situationen zu beseelen. Das hat denn Händel hier wie anderwärts köstlich gethan.

Ueber den Stoff und Aufbau der Oper Admet (1726 — 27 in England) haben wir schon S. 52 das Nöthigste gesagt; wir wollen nur darauf aufmerksam machen, dass hier Admet statt Alceste, in der vorigen Oper Rinald statt Armidens der Oper den Namen giebt, folglich als Hauptperson bezeichnet wird. Dies ist karakteristisch für die Auffassung. Das thätige Prinzip in der Oper ist nicht Rinaldo, sondern Armida, nicht Admet, sondern Alceste. Armida entführt Almirenen, verliebt sich in Rinald, ringt nach seinem Besitz, wird überwunden, nachdem sie zuvor im Kampfe gestanden; Rinald tritt als Almirenens Verlobter in die Oper und verlässt sie als derselbe; die Braut ist ihm entführt worden und wird ihm zurückgewonnen. Admet ist vollends, und zwar schon vom Ursprung der Fabel her, zur Passivität verurtheilt; er erkrankt, und Alcestens

That rettet ihn; er lässt geschehen, dass Alceste für ihn in die Unterwelt steigt, und nicht er, sondern Herkules sie dem Leben zurückgewinnt; Antigona sucht ihn nach Alceste's Hinscheiden auf, und er überlässt sich der Liebe zu ihr, bis endlich Alceste wieder vor ihn tritt und von ihm erkannt wird. Den Schwerpunkt auf Rinald und Admet legen, heisst nicht weniger, als, ihn ausserhalb der Thatkraft, ausserhalb des Drama's suchen. Denn der Inhalt des Drama's ist zuletzt die That.

Die Oper Admet bietet den günstigsten Anlass zur Anknüpfung der letzten Bemerkungen, die wir in Bezug auf Händel hier niederzulegen haben.

Einen in unsern Augen wesentlichen Fortschritt hatte Händel in seinen Opern über den italischen Standpunkt hinaus allerdings gethan, das unermessliche Uebergewicht seiner Gemüths- und Musikkraft als selbstverständlich bei Seite gelassen. Er hatte die Form der Symphonie in drei Sätzen, die wir S. 65 ungeeignet gefunden, auf die Oper einzuführen, verlassen*) und an ihre Stelle die energischer zusammengefasste Form der Ouvertüre gesetzt. Die Ouvertüre ist bei ihm entweder nur auf einen lebhaft geführten Hauptsatz beschränkt (so in Acis und Galathea) oder sie schickt dem Hauptsatz' eine langsame, meist punktirte und gewichtvoll schreitende Einleitung voraus, die entweder unmittelbar in den Hauptsatz einführt (Ouvertüre zu Agrippina) oder förmlich auf der Dominante einen Schluss bildet (so in den Opern Alexander, Richard, Aetius) und am Schlusse des Hauptsatzes wiederkehrt. Hiermit ist allerdings die Ouvertüre energisch abgerundet, aber doch nicht in gleichem Maasse gegen die Oper abgesperrt, wie die Symphonie in drei gesonderten Sätzen.

Nähern Bezug auf die Oper scheinen uns die Ouvertüren nicht zu haben, sie sind aber meist bedeutungsvolle Tonergüsse, der Hauptsatz frei fugirt oder figural, die das Gemüth für das Nach-

*) Die Oper Rinald (1711) hat als Vorspiel noch drei Sätze, ein fugirtes Allegro mit einer am Schlusse wieder in Erinnerung kommenden Einleitung, — ein Adagio — und eine Gigue.

folgende, was es auch sei, sammeln und spannen. Händels regsamer Sinn und seine zur Natur gewordene Meisterschaft spielten behaglich in diesen Gebilden; die Italiener hatten nichts Gleiches daneben zu stellen, hatten aber ihre Freude daran.

Ein Anderes zeigt sich bei der Oper Admet. Wenn irgendwo, so scheint uns — wie viel wir auch gegen die Gestaltung des Stoffes zu erinnern haben — Händel hier dem dramatischen Gedanken nahegetreten zu sein. Instinktiv hat er schon seine mächtige Schöpferhand angelegt; dass sie sich wieder hinwegzieht, dass die klare Erkenntniss fehlt, festzuhalten, was schon vor das Seherauge des Künstlers getreten war, — das beweiset vor allem Andern die Entwickelung des Stoffes, die wir bereits theilweise betrachtet haben.

Der Oper geht eine Ouvertüre voran, die sich in bekannter händelscher Weise gestaltet. Sie beginnt in D - moll mit einem streng, sehr ernst und feierlich gehaltenen Largo, das auf der Dominante einen Halbschluss bildet und zu dem freifugirten Hauptsatze lebhafter Bewegung führt. Geigen und Oboen setzen so ein:



Bass und Bratsche (mit Fagotten vereint) vollenden die erste Durchführung. Den weitern Verlauf übergehn wir; es ist ein lebhafter, tüchtig gearbeiteter Satz, ernst und scharf gestimmt, dadurch spannend und das Folgende durch den Kontrast vorbereitend, sonst ohne nähern nachweisbaren Bezug auf die Oper.

Auch führt dieser Ouvertürensatz gar nicht unmittelbar in dieselbe. Es folgt vielmehr ein karaktervolles Tonstück, unter dem der Vorhang sich hebt. Alles auf der Bühne ist dunkel; nur eine Lampe, die dem Erlöschen nahe scheint, wirft ihren Flackerschimmer auf ein Schmerzenslager im Hintergrunde. Da liegt, im unruhigen Halbschlummer hin- und hergeworfen, ein bleicher Mann. Es ist Admet der König. Die Musik setzt jene Tanzweise fort, die Boten und Larven des Todes sind herangeschwebt, umringen, umtanzen in grausamer Lust das Siechbett und langen mit fleischlosen Armen hinein nach ihrer sichern Beute. Der Tag bricht an, der letzte, wenn sich Niemand für den König opfert; und wer sollte das? Die Larven verschwinden, und noch einmal öffnet Admet die Augen. Er ist so müde, der angstvolle Wechsel von Schlaflosigkeit und hastig unterbrochenem Halbschlummer hat ihm die letzte Kraft ausgebrannt, und noch in der schmerzlichen Ermattung liegt er da so edel und würdig. „Schliesst euch, ihr Augenlichter, zu ewigem Vergessen! Ja! mit meinem Sterben hebt mich hinaus aus der Pein, ihr ewigen Götter!“ das sind seine Worte, nach denen er wieder entschlummert.

Nun hat ihn auch sein letzter Freund verlassen, Herkules; der kann nicht müssig länger weilen, was soll er am Siechbette?

Da schleicht leisen Trittes, dass sie den Armen nicht aufstöre, die Gattin herbei, Alceste. Wohl ist bekannt, dass Admet nur erhalten werden kann, wenn ein Anderer sich für ihn dem Tode giebt. Aber wer thäte das? — Sie schleicht herbei, beugt sich nieder auf das todtbleiche Antlitz: „Ihr lieben Augen, lebt wohl! ruht euch, theure Augensterne! ja schlafet, und staunt nicht allzusehr, wenn im Erwachen ihr mich nicht mehr schaut.“ Denn schon hat sie den Dolch gefasst, ihr Blut mit dieser ihrer Hand für den Gatten hinzugiessen.

Wir haben gewagt, uns die Scene vorzustellen, wie sie gegeben sein mag. Denn selbstverständlich fehlen hierüber bestimmte Nachrichten; selbst das Tanzstück, so wie ein der Arie Chiudetevi miei lumi vorangehendes Rezitativ kennen wir nur aus Chrysanders Be-

richte.*) Die Arie selbst legen wir aber vor,**) um eine klare Anschauung von der Weise zu befördern, wie Glucks grösster Vorgänger seine Operngesänge bildete. Die Begleitung wird blos vom Bogenquartett (und dem in der Regel vorauszusetzenden Spiel des Dirigenten oder Cembalisten am Flügel) ausgeführt. Der stille, gelassene Gang des Gesanges, die edle, ergebene Weise, mit der Admet dem nahen Tode entgegenschaut, bedürfen keiner Erörterung. Diese Weise lässt uns einen Grundton aus Händels eigenstem Wesen vernehmen: grosssinnige Stille, aus der dann der Machtruf der Leidenschaft oder der Erhebung zum Ewigen, zur Freiheit, zur Volkestrauer (Judas Makkabäus) und was sonst dem Menschen als Höchstes gilt, um so ergreifender hervorbricht.

Nur — dramatischen Einherschritt, Vordringen nach irgend einer Seite, sei es tiefere Gebeugtheit, sei es Zusammenraffen der Kraft zum Widerstande, — das vermögen wir hier nicht zu finden. Der Karakter steht, er bewegt, er entwickelt sich nicht, der Gesang ist lyrisch, nicht dramatisch. Wohl beherzigen wir bei diesen verwegenen Worte die Natur der Aufgabe. Wenn jemals im Drama Stillstand veranlasst war, dann hier, wo ein Sterbender in tiefster Ermattung sich selber schon aufgegeben hat. Allein erstens trägt schlechthin jeder Zustand Gegensatz und Wandel in sich, und zweitens ist diese Richtung auf — sagen wir, das Standbildliche statt auf das Dramatische bei Händel geradezu vorherrschend. Schon die Ouvertüren sind, zwar innerlich energisch bewegt, aber sie bleiben auf ihrem Grundgedanken stehen, führen nicht dramatisch weiter. Diese Arie Admets ist ein einiger unveränderlicher Erguss. Ihr folgt die Herkles-Arie, von der wir S. 140 den Anfang gegeben haben. Sie ist ein Karakterbild (gleichviel, ob von Herkules), erfüllt sich musikalisch tüchtig, kommt aber dramatisch nicht weiter; das Bild steht.

*) In den uns vorliegenden Partituren (S. 53) fehlt Beides, Chrysander hatte die vollständige Partitur vor Augen.

**) Beilage No. 7.

Dasselbe müssen wir von der nächsten Arie, Luci cari, addio! sagen. Edel, still, wehmuthsvoll ist dieser Abschied Alceste's vom schlummernden Gemahl, dem sie nie wieder in das liebe Auge schauen wird, der nicht erschrecken möge, wenn sein Blick im Erwachen sie nicht mehr findet. Es ist ein innigrührendes lyrisches Bild. Und wie liebevoll hat es der Meister geschmückt! Während der Gesang mit kurzen Gliedern gleich Seufzern auftritt



und immer wieder zu dieser Weise zurückkehrt, umgiebt das Orchester ihn gleich einem Chor liebevoll mitklagender und tröstender Stimmen. Ja, sie sind es, die der Scheidenden den süssen Trost einer Wiedervereinigung in den elisäischen Gefilden





zuflüstern. Wieder (S. 136) verflicht sich die Singstimme mit dem Reigen der Orchesterstimmen, gleich einer Schwester unter Schwestern, wie Sakontala ihr Dasein mit dem Leben der Blumen und Bäume umher zusammenfliessen fühlt. Das ist musikalisch sinnig und reizvoll, aber dramatisch ist es nicht.

Wie sehr übrigens diese Oper Händel am Herzen gelegen, zeigt sich auch noch darin, dass er zum zweiten Akt, in dem wir Alceste in der Unterwelt von Furien gepeinigt finden, eine besondre vollständig ausgeführte Onvertüre geschrieben hat. Nach einer breit, in grossen Strichen geschriebenen Einleitung folgt der Hauptsatz,



eine eifrig — man möchte sagen feindselig dahinziehende Verkehrungsfuge (Fugato), in der die Stimmen abwechselnd das Thema in ursprünglicher und entgegengesetzter Richtung einander gleichsam in hohnvollem Widerspruch entgegenstellen. Für Händel war das nicht eine Künstlichkeit, sondern es wollte sich darin der Hader der Unterirdischen Luft machen; und zu dem, was er irgend auszusprechen hatte, stand ihm jedwede Kunstform in gleicher Unbedingtheit zu Gebote.

Nun endlich dürfen wir fragen, was Gluck aus seinem Begegnen mit Händel davongetragen haben kann.

Talent und Gemüth sind unübertragbar. Händels Kunstgeschick war jetzt Gluck unerreichbar, Händels Opernweise war vollkommen verschieden sowohl von Glucks damaliger, als von der, die er später schaffen sollte. Aber die Begegnung mit dem Genius, besonders auf gleichem Pfade, ist ein Segen für Jeden, und für den Ebenbürtigen eine Bestärkung und Förderung, unberechenbar.

Gluck schied von Händel als ein Erhobener und Gekräftigter. Das war die wahre Frucht der londoner Reise.

Gluck in Deutschland.

Gegen Ende des Jahres 1746 verliess **Gluck** England. Zuvor hatte er, wie wir erzählt haben, acht bis neun Jahr in Italien gelebt, vier bis fünf selbständig daselbst gewirkt und Beifall gefunden. Gleichwohl verlangte er nicht dorthin zurück; er scheint eine bleibende Stätte gewünscht zu haben, die für den Ausländer doch wohl nicht so leicht in Italien zu erlangen war. Auch mag er sich trotz aller glücklichen Erfolge und trotz seinem jetzt noch unbedingten Anschluss' an die italische Oper dort nicht heimisch gefühlt haben. Es zog den Deutschen nach Deutschland.

Gluck landete in Hamburg, und sah sich die dortige Oper an, bekanntlich von Alters her in bedeutender Wirksamkeit, an der auch Händel seine ersten dramatischen Arbeiten in die Welt gestellt hatte. Dort war der Venetianer **Pietro Mingotti** an der Spitze einer italienischen Operngesellschaft beschäftigt, italische Opern aufzuführen; seine Gattin Regina Mingotti wirkte als erste Sängerin; man fand Beifall und gute Einnahmen. Hier eröffnete sich für Gluck die Stelle des Kapellmeisters.*) Es scheint übrigens,

*) **Lindner** (die erste stehende deutsche Oper), dem wir ausser vielen interessanten Mittheilungen in seinem Buch' auch die von Glucks Wirksamkeit in Hamburg danken, setzt sie in das Jahr 1748. Dies scheint indess ein Irrthum, oder ein Druckfehler, da feststeht, dass Gluck schon zu Anfang von 1748 in Wien gewesen und schon am 14. Mai desselben Jahres dort seine

als hätte die Truppe ihre Thätigkeit zwischen Hamburg und Dresden getheilt. Denn obgleich Dresden seine stehende italienische Operngesellschaft im königlichen Dienst hatte, die ihre Aufführungen im sogenannten grossen Opernhause veranstaltete, so war doch seit 1746 auch Pietro Mingotti mit der Aufführung italienischer Opern beschäftigt, wozu ein hölzernes Theater im Zwinger (an der Stelle, wo sich jetzt das Standbild König Augusts befindet) errichtet war, — beiläufig ein sprechendes Zeichen von der Verbreitung der italienischen Oper, wenn eine Stadt wie Dresden zwei Unternehmen neben einander tragen konnte. Befriedigen konnte die Stellung bei Mingotti Gluck unmöglich; sie war für ihn nur der erste Fuss, den er in Deutschland setzen konnte. Auch verliess er sie schon am 7. November, ohne sogleich einer neuen Anstellung gewiss zu sein.

Gleichwohl sollte diese vorübergehende Stellung nicht ohne künstlerische Frucht bleiben.

Am 13. Juni 1747 nämlich wurde in Dresden die Vermählung der Prinzessin Anna, Tochter Augusts III., mit dem Churfürsten von Baiern, und am 20. Juni der Einzug des neuen Paars gefeiert. Am 13. Juni war Gallaoper im grossen Opernhause; man führte Archidamia, grosse Oper in drei Akten von Hasse auf. Natürlich konnte der schlaue Mingotti nicht zurückbleiben. Ein Festspiel (wenigstens von zwei Akten, da es nicht drei werden wollten) wurde gedichtet und von Gluck kompouirt:

Le Nozze d'Ercole e d'Ebe,

Dramma per Musica . . . . L'Anno 1747. La Musica del Sigr. Cristoforo Gluck. In der Vermählung des Halbgottes Herkules und der Göttin ewiger Jugend sollten der neue Herkules und die neue Göttin das Abbild der ihrigen finden. Gluck hatte das Festspiel durchaus in italischer Weise behandelt; Jupiter war Tenor, Her-

Oper Semiramis in Scene gegangen ist. Niemand kann übrigens weiter als wir von der Pedanterie entfernt sein, dem gewissenhaften Forscher aus einem Irrthum im Datum (wenn es kein blosser Druckfehler ist) eines nicht wichtigen Ereignisses einen Vorwurf zu machen.

kules war — Sopran und wurde in Ermangelung eines Kastraten von Madame Mingotti gesungen, Zuschnitt und Inhalt der Arien u. s. w. waren italisch.

Am 29. Juni wurde das Festspiel*) im Pillnitzer Schlossgarten auf einer daselbst aufgeschlagenen Bühne vor dem Hofe dargestellt. Ob Gluck persönlich zugegen gewesen, ist nicht gewiss, aber wahrscheinlich. Herkules-Mingotta, die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male vor dem Hofe gesungen hatte, wurde bereits nach vier Wochen, am 22. Juli, bei dem Hoftheater mit 2000 Thlr. Gehalt als Primadonna angestellt und galt bald als eine der ersten Sängerinnen ihrer Zeit. Wieviel Antheil bei der Anstellung ihr Verdienst und Porpora's günstiges Urtheil, wieviel der Wunsch der Königin gehabt, in ihr der Faustina, der Geliebten des Königs und Frau Hasse's, eine Nebenbuhlerin zu geben, ist nicht zu ermitteln. Ob Gluck's Komposition Beifall und Dank geärndtet, ist ebenfalls nicht bekannt. Gewiss ist nur, dass er in Dresden keine Anstellung gefunden hat.**)

So hatte sich also, bis zu Semiramis gerechnet, dem noch lange nicht zur Vollendung gelangten Künstler nach seinen pariser und londoner Erfahrungen eine Musse von zwei Jahren in schöpferischer Thätigkeit (das Festspiel bei Seite gelassen) ergeben, das Erlebte in sich reifen zu lassen und neue Vorsätze zu fassen.

---

*) Moritz Fürstenau ist es, der im Dresdner Journal vom 29. April 1756 die hier benutzte Auskunft über die Angelegenheit des Festspiels gegeben hat. Die Partitur befindet sich in der Privat-Musiksammlung des Königs von Sachsen.

**) Aus Glucks (wahrscheinlichem) Aufenthalt in Dresden bei Gelegenheit des Festspiels scheint Dlabacz (Künstlerlexikon, Art. Gluck) eine „Anstellung Glucks in Dresden bei der churfürstlichen Kapelle mit ansehnlichem Gehalt" gefolgert zu haben und A. Schmidt ist ihm in dieser Annahme gefolgt. Herr Kammermusikus Moritz Fürstenau, dessen Zuverlässigkeit keinem Zweifel unterworfen sein kann, hat die Güte gehabt, auf unsere Anfrage hinsichts dieses Punktes zu antworten: . . . . „dass von einer Anstellung des Meisters in Dresden gewiss nie die Rede gewesen ist, — ich hätte sonst irgend eine Notiz bei meinen langjährigen Forschungen in den Archiven hiesiger Stadt gefunden."

Hatten die Vorbilder Rameau's, Händels unmittelbar bestimmenden Einfluss im Gemüthe des nun in der Mitte der Dreissiger stehenden Mannes gewonnen, so musste sich das jetzt zeigen.

Es zeigte sich davon nichts. Noch schlummerte das Samenkorn, dem eine so reiche Aerndte bestimmt war, wie taub und todt in der Seele des Künstlers.

Wir werden hier eine Spur gewahr, die sich durch Glucks ganzes Leben verfolgen lässt und manchen in seinem Wirken hervortretenden Zügen, wenn wir nicht irren, zur Erklärung dient.

Jeder Mensch ist von Geburt, ja von Abstammung her das Produkt seiner Naturanlagen und der in ihm bestimmend zusammenwirkenden Verhältnisse; wie bald und wie weit er sich dem Einfluss' und den Nachwirkungen der letzten entwinden mag, das entscheidet über seinen Karakter. Das Verhältniss, in das Gluck hineingeboren war, wüssten wir nicht treffender zu bezeichnen, als mit dem Ausdrucke der Dienstlichkeit, womit die Bestimmung zum Dienen, aber mit würdiger Selbständigkeit im Dienste, gemeint ist. Schon der Vater, schon die Vorfahren Glucks waren alle zur Dienerschaft des Adels gehörig, als Förster und Büchsenspanner bei der Person des Herrn abgerichtet, scharf aufzupassen auf den Wink der Herrschaft, auf Ordnung im Dienst und auf Zucht im eignen Hause. Aus der Hand des strengen Vaters war dann Gluck in die Schule des Gehorsams bei den Jesuiten und in die noch unbedingtere der Mittellosigkeit gekommen; als herumziehender Musikant, als Konzertgeber war auch er darauf hingewiesen, scharf aufzupassen auf Geschmack und Belieben der Zuhörer, von denen er lebte, des Adels, der sich seiner annahm und wirklich seine Zukunft begründete; endlich in Italien war gar nicht aufzukommen, als in der unverrückbaren Bahn der damaligen Oper, selbst wenn er einen andern Gedanken in sich getragen hätte. So finden wir auch jetzt wieder Gluck dem Zug angeerbter und anerzogener Dienstlichkeit folgend, wohin ihn die allgemeine Geschmacks- und Kunstrichtung winkte. So hatte er noch in Hamburg gedient und es sollte noch länger dabei bleiben.

Gluck war nun in Deutschland. Was konnte Deutschland — damals — bieten?

Noch lange nicht war die Verwüstung, die geistige besonders, die der dreissigjährige Krieg angerichtet, überwunden, und noch war die geistige Wiedergeburt, die Lessing vor Allen begonnen, die politische, die Friedrich der Grosse angeregt, nicht in das Leben getreten. Das Volk war zerspalten durch den nicht vollzogenen Religionsfrieden, verarmt, herabgedrückt, ohne Nationalgefühl, ohne eignes Streben, ohne die Bedingung dazu, gemeinsame Interessen und gemeinsame Bildung;. es war kein Volk. Auf seinen Schultern und dem Ertrag seiner Arbeitsfrohne, wiegte sich ein müssiggängerischer, ungebildeter, brutaler Adel; denn es ist der ewige Fluch der Bevorrechtung, dass sie den Bevorrechteten zuerst herabzieht und verderbt. Diesem Adel war nächst dem Ehrgeiz und Standesvortheil Vergnüglichkeit Zweck, seine und der Fürsten Laune einziges Gesetz, wie stets der Fall sein muss, wo nicht ein mündiggewordnes Volk das Recht und Interesse Aller zum Gesetz erhebt. Die oberste Schicht deutschen Lebens bildete die wundersame Menge dieser drei- oder mehrhundert kleinen Höfe und kleinen Despoten, dieser Senate und Patrizierschaften der in sich verkrochenen und „reichsfrei" abgesperrten Städte, sie alle mit ihren stets mobilen Heeren despotischer Beamten und grundgelehrten Juristen*), mit ihren Günstling- und Maitressenschaften, das alles blühend wie ein weiter Sumpf, um so grüner gleissend, je fauler. Nur für diese Gesellschaft schien die Welt geschaffen; auf jedem Fürstenstühlchen brüstete sich ein kleiner allmächtiger Louis quatorze, denn nichts ist leichter gelernt, als Absolutismus. Von diesen Herrschpunkten aus war Alles französirt, französische Sprache, französische Sitte, französische Kunst und Fussstösse für das Volk. Die Zeitungen hatten von nichts zu berichten, als von den Festivitäten und Reisen und Zeremonien der grossen Herrn, vom Auspeitschen, Hängen,

*) Schlosser Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Th. II. S. 217 u. f. 515.

Rädern und Köpfen der armen Sünder. Selbst die Universitäten, weit entfernt von dem Gedanken, Stätten einer allgemeinen Volksbildung zu sein, waren ganz zu Industrieanstalten und Fabriken der Abrichtung für das Geschäft der künftigen Beamten und Aerzte geworden, wo die grösste Verachtung gegen jede Art reiner und ächter Menschenbildung herrschte.

Konnte ein solches Volk ohne That und Selbstheit ein Drama haben? eine Oper, die Drama wäre? — Die Oper musste kleinem und spieligem Zeitvertreib' oder der Nachahmung und Wiederholung des Fremdländischen verfallen; die Versuche Kaisers und der Andern in Hamburg haben es erwiesen; der geringe Ansatz des deutschen Elements wich bald dem Schimmer der vorgeschrittenen welschen Oper; sie sass in Hamburg, in Dresden, überall.

Ueberall konnte Gluck nichts finden, als diese welsche Oper, immitten deren er selber stand.

Zunächst zog ihn nach Auflösung der hamburger Verhältnisse Wien an. Abgesehen davon, dass seine Rückkehr nach Böhmen für Besitzergreifung*) und baldigen Verkauf eines vom Vater ererbten Grundstückes (einer Schenke unweit Johnsdorf bei Georgenthal in Böhmen) rathsam war, wirkte die Erinnerung an seinen frühern Aufenthalt, an die Freunde und Gönner, die er sich dort bereits erworben. Entscheidend aber war die Bedeutung der grossen Hauptstadt Oesterreichs.

Wien, dieses Herz des südlichen Deutschlands, dieses unverlierbare Kleinod unsers einen Vaterlandes, immitten fruchtbarer, anmuthiger Landstriche gelegen, von einem wohlhabenden, heitern, lebenswarmen Volke der Hauptsitz, als Kaiserstadt besonders in damaliger Lage der Verhältnisse der Mittelpunkt, in dem das deutsche Volk aus Bergen und Ebenen mit den Czechen und Magyaren, den slavischen und sarmatischen Stämmen, den lombardischen und südlichern Italienern in bunter Mischung zusammentraf, Wien war der prädestinirte Sitz jener Tonkunst, die sich naturgemäss zuerst dem

*) Dlabacz Künstlerlexikon. Art. Gluck.

Vorherrschen der sinnlichen Seite zuneigt, ehe die ideale Seite zu ihrem Rechte kommen kann, ja, die stets, nach jedem idealen Aufschwunge geneigt und bereit ist, jener sinnlichen Seite sich wieder mit Vorliebe und Uebergewicht zuzuwenden. Dies ist nicht zu loben und nicht zu schelten; es ist Karakterzug und Naturnothwendigkeit. Deutschlands Reichthum erweist sich unter andern auch hierin, dass gegenüber der ganz andern Kunstentwickelung des Nordens in unsern Bach und Händel der Süden gerade diese, ihm eigene Bahn dahergezogen kam und — mehr als unser Lob, unsre Liebe gewann. Wien ist Italien in Deutschland.

Dass die italische Oper, ohnehin überallhin verbreitet, in Wien schon früh und bleibend einen Hauptsitz gefunden, war nothwendige Folge der Sachlage. Dazu kam noch das Bedürfniss, das der wiener Hof mit allen übrigen theilte, für seine Unterhaltung ein leichtfassliches, mannigfaltig zusammengefügtes und prunkvolles Schauspiel zu gewinnen, und zuletzt das Vergnügen der Kaiserfamilie, sich persönlich mit Tonspielen zu beschäftigen. Schon unter Leopold I., der selbst fleissig komponirt und Klavier gespielt, sah man seit seinem Regierungsantritte, 1657, musikalisch-dramatische Vorstellungen*), das Personal an Sängern und Instrumentisten, meist aus Italien, war wesentlich. Josef I. und Karl VI.**) folgten dieser Richtung. Des letztern Nachfolgerin Maria Theresia zeigte sich ebenfalls als Freundin und Begünstigerin der Musik. Sie gewährte (wie wir weiterhin erfahren werden) dieser Kunst in der Bildung

*) S. 48 in der Anmerkung ist schon auf zwei derselben hingedeutet.

**) Unter letzterm und seinen Kapellmeistern Fux und Caldara setzte sich in der Zeit von 1720 bis 1740 die „Hofmusik" aus folgendem Personal zusammen. An der Spitze stand ein Hof- und Kammermusikdirektor (Principe Pio), 2 Hofkapellmeister (Fux, Caldara), 2 Compositori, 1 Konzertmeister; Ausübende waren 7 Cantatrice, 5 Sopranisten, 6 Altisten, 8 Tenoristen, 9 Bassisten, 8 Organisten, 1 Cembalist, 23 Violinisten, 1 Gambist, 1 Lautenist, 6 Violoncellisten, 3 Kontrabassisten, 2 Kornettbläser, 4 Posaunisten, 5 Fagottisten, 6 Hautboisten, 1 (?) Hornist, 15 Hoftrompeter und 2 Heerpaukern. Sie dienten in der Kirche, in der Oper, bei Tafel und wo es sonst erforderlich war.

ihrer Kinder und in den Hofunterhaltungen eine bisweilen merkenswerth hervortretende Stelle*)

Nach dieser Kaiserstadt Wien also wendete sich jetzt Gluck. Er kam zu Anfange des Jahres 1748 dort an, sein Ruhm von Italien her, seine frühere Beliebtheit, seine Gönner hatten vorgearbeitet, und so fand er unverzüglich Gelegenheit, in günstiger Weise hervorzutreten. Am 14. Mai, zur Geburtsfeier der Kaiserin, wurde seine Oper:

La Semiramide riconnosciuta,

gedichtet vom kaiserlichen Hofdichter, Abbate Pietro Metastasio, im neuerrichteten Opernhause nächst der Burg aufgeführt. Es war die erste Oper seit der pariser und londoner Reise, und zugleich der erste thatsächliche Beweis, dass es Gluck nicht entfernt beigekommen, die allgemein und namentlich in Wien und am Hofe beliebte italische Weise zu verlassen. Er verharrte in kluger Dienstfertigkeit. Wie hätt' er auch in dem Augenblicke, wo es galt, Gunst und Stellung zu erwerben, sich vom Wege abwenden dürfen, auf den Alles hinwies? Wenn er sich in einzelnen Momenten über das Niveau der italischen Oper erhob und tiefern Klängen aus der deutschen Brust Raum gab, so waren das Ausnahmen, dergleichen wir schon vor der Reise, in der Oper Artamenes begegnet sind. Diese Oper war (S.107) bereits 1743 in Italien geschrieben worden und die uns vorliegenden sechs Arien zeigen keine Spur einer etwa nach englischen oder händelschen Einflüssen erfolgten Ueberarbeitung oder gar Umarbeitung. Was wir also an ihnen bemerkt haben, ist glucksches Eigenthum, unmittelbar aus seiner Gefühls- und Anschauungsweise hervorgegangen.

Der Hauptsache nach finden wir in der Semiramis das Wesen

*) Der preussische Gesandte v. Podewils sagt in einer Depesche aus dem Jahre 1747 von Maria Theresia: Quoiqu'elle joue du clavecin, quelle chante fort bien et qu'elle entende assez la musique, elle ne s'en soucie pas beaucoup. War das in den Reichs- und häuslichen Geschäften der Kaiserin, war es überhaupt begründet? — wir wissen es nicht; es kommt auch nichts darauf an.

der italischen Oper, wie wir es kennen, vollständig wieder, von Seiten des Dichters sowohl, als des Komponisten. Die Fabel ist folgende.

Semiramis ist (nach Metastasio's Dichtung) die Tochter des Aegypterkönigs Vessor; ein Bruder von ihr, Myrtäus, wird von seiner Kindheit her am Hofe Zoroasters, des Königs von Baktrien, erzogen. Am ägyptischen Hofe findet sich Scytalkes, ein indischer Fürst, unter dem angenommenen Namen Idrenos ein. Er und Semiramis entbrennen gegen einander in Liebe; da Semiramis nicht die Einwilligung ihres Vaters erlangen kann, so beschliessen die Liebenden nächtliche Flucht. Allein ein falscher Freund, Sibaris, der ebenfalls Semiramis liebt und sich in ihr Vertrauen geschlichen hat, weiss durch einen Brief, in dem er Semiramis einer andern Liebe und der Absicht beztichtigt, Scytalkes auf der Flucht zu ermorden, diesen zu täuschen und dermassen mit Eifersucht zu erfüllen, dass er auf der Flucht die Geliebte durchbohrt und, um den vermeintlichen Mord zu verbergen, in den Nil stürzt.

Diese Vorgänge bilden die Vorgeschichte oder Voraussetzung zum Drama. Seitdem sind funfzehn Jahre verflossen, Semiramis ist aus doppeltem Morde gerettet worden, unter allerlei Verkleidungen entflohn und zu dem Herrscher Assyriens, Ninus, gelangt, der sie zu sich auf den Thron erhoben und dem sie einen Sohn geboren hat. Nach dem Tode des Gemahls hätte die Herrschaft auf den Sohn übergehn sollen, der des Vaters Namen trägt. Die Mutter hat ihn aber weibisch und verweichlicht erziehn lassen (sie selber erzählt es in der ersten Scene der Oper) hält ihn verborgen und hat, in Männerkleidung sich für ihn ausgebend, unter seinem Namen den Thron bestiegen.

Es ist ein Zeichen von der Lockerheit des dramatischen Baues, dass dieser letztere Vorgang vollkommen unberücksichtigt (einen äusserst beiläufigen Anlauf von Seiten des Sibaris ungerechnet) bei Seite gelassen wird. Der junge Ninus bleibt in seiner Verborgenheit, das Gemüth seiner Mutter wird von keinem Gedanken an ihn

bewegt, die späte Entdeckung hat für Semiramis nicht den mindesten Nachtheil.

Die Oper selbst, die uns zu dieser Vorerzählung genöthigt hat, vesetzt uns in die Mitte ganz andrer Ereignisse.

Wenn der Vorhang sich hebt, befinden wir uns in Babylon, in einer grossen offenen Halle des königlichen Pallastes, wir haben die Aussicht auf den Euphrat, über den eine Prachtbrücke mit Bildsäulen führt; am andern Ufer Schiffe, Zelte, Krieger. Semiramis, unter dem Namen des Ninus und im Männergewande empfängt ihren Vertrauten Sibaris, der aus Aegypten anlangt und seine Ueberraschung ausspricht, sie, die ägyptische Prinzessin, in Männerkleidung und auf dem assyrischen Throne zu finden. Sie gebietet ihm Schweigen, denn hier, wo Jeder sie für Ninus halte, könne die Entdeckung der Wahrheit Leben, Reich und Ehre kosten; sie theilt ihm den Mordanfall Idrens (Scytalkes) und ihre Rettung, so wie die Vernachlässigung (S. 159) und Beseitigung des thronberechtigten Sohnes mit. Wunderlich, dass Sibaris das Alles erst jetzt erfährt.

Dies geschieht nur beiläufig; nicht darauf zielt die gegenwärtige Handlung, sondern es soll Tamyris, die einzige Erbin des baktryschen Reichs, unter den sie umwerbenden Fürsten den Gemahl wählen; Ninus (Semiramis) nimmt sie unter seinen Schutz (ihr Vater sei viel mehr der Vertheidiger als der Vasall Assyriens gewesen) und lässt sie neben dem Throne niedersitzen. „Unter dem Klange barbarischer Instrumente" ziehen nun die Freier mit grossem Gefolge heran über die Prachtbrücke, Myrtäus, der ägyptische, Hirkan, der skythische, Scytalkes, der indische Fürst. Einer nach dem Andern tritt mit seiner Werbung hervor, Ninus und Tamyris berathen heimlich. Als Scytalkes sich naht, erkennt Semiramis in ihm den ehemaligen Geliebten Idren und erglüht; aber auch er ist durch den Anblick des Königs, den er der frühern Geliebten seltsam ähnlich findet, betroffen und erbleicht. Gerade er macht auf Tamyris den erwünschten Eindruck, und vergebens erinnert Ninus die Prinzessin, dass das ängstliche Gefühl Treulosigkeit verrathe. Hirkan dringt auf Entscheidung, Ninus lässt am Altare friedliche

Unterwerfung unter dieselbe schwören, verschiebt sie dann aber bis zum Sinken der Tages.

Scytalkes hat Semiramis erkannt; vergebens sucht Sibaris ihn zu überreden, dass ihn nach Verlauf von „drei Lustren" blos sein Verlangen irreleite, vergebens räth er ihm (von der Absicht bewogen, den Nebenbuhler zu entfernen und Semiramis für sich zu gewinnen) der Tamyris ein beruhigtes Herz zu bieten und sich durch neue Liebe von der alten zu heilen. Scytalkes schöpft Argwohn gegen Sibaris. Und da er bald nachher mit Semiramis allein ist, spricht er erst von einer treulosen Dame, die er in Aegypten geliebt und die dem König (dem angeblichen Ninus) ähnlich gewesen; dann plötzlich fährt er gegen Semiramis mit Scheltworten — „Lügnerin! Undankbare!" — heraus und bittet wieder ob des Missgriffs um Vergebung, bittet, Tamyris ihm günstig zu stimmen. Semiramis verspricht es, von Eifersucht erfasst, nur zum Schein, sucht gleich darauf die Fürstin insgeheim zu überreden, dass Scytalkes ihrer Liebe nicht würdig sei, dass er das treuloseste, abtrünnigste Herz in sich trage, findet aber keinen Glauben. Endlich scheint sie sich drein zu ergeben, dass Scytalkes der Tamyris zu Theil werde und kündigt den andern beiden Fürsten an, dass ihre Neigung unerwiedert sei. Hirkan schlägt dem Myrtäus vor, Scytalkes zu ermorden, Myrtäus kann diese Wuth nicht theilen, erinnert an den Eid friedlicher Unterwerfung und zieht vor, seinen Schmerz den Lüften, den Wellen zu erzählen.

Der zweite Akt führt uns in den erleuchteten Thronsaal. An einer grossen Tafel sind vier Sessel und gegenüber ein fünfter aufgestellt. Sibaris äussert die Hoffnung, seinen Nebenbuhler Scytalkes zu beseitigen, Hirkan tritt mit blossem Schwerdt' ein, denselben zu morden, Sibaris aber weiss ihn davon abzuwenden, indem er ihm entdeckt: Tamyris werde nach der Sitte des Landes dem erwählten Gemahl bei Tafel den ersten Becher reichen, diesen aber habe er vergiftet. Hirkan lässt es geschehn.

Nun ist der verhängnissvolle Augenblick gekommen. Tamyris bietet zum Zeichen ihrer Wahl dem Fürsten Scytalkes, der so

wenig wie sie von Sibaris schwarzem Verrath eine Ahnung hat, die giftgewürzte Schale. Scytalkes schwankt, in Gegenwart der Semiramis anzunehmen, die alte Neigung macht ihr Recht geltend, er weiset die Gunst, um die er geworben, zurück. Allgemeines Staunen. Hirkan wirft sich zum Vertheidiger der Fürstin auf, die nun — der Hofpoet Metastasio hat die Wohlanständigkeit zu verantworten — den Becher ihm anbietet. Natürlich ist Hirkan, der den Giftgehalt kennt, in Verlegenheit; Alles dringt in ihn, zuzufassen; er aber wirft mit den Worten: „So nimmt Hirkan eine Verschmähung auf!" den Becher majestätisch zu Boden. Tamyris ist entrüstet. Vergebens bietet ihr nun noch Myrtäus seine Hand; sie will nichts mehr von Liebe hören, sondern nur dem ihre Hand reichen, der den Scytalkes ermorde. Semiramis aber lässt denselben, um ihn sicherzustellen, durch Sibaris in Gewahrsam bringen, sie hat in Scytalkes Weigerung seine Liebe erkannt.

Hirkan verlangt mittlerweile von Sibaris, ihn zu Tamyris zu begleiten und dieser den wahren Grund seiner Zurückweisung der schicksalsschwangern Schale zu entdecken. Hierzu kann Sibaris sich nicht verstehn, verspricht aber, ihm noch vor Anbruch des Tages Tamyris zu überliefern; er solle nur Schiffe und Gefährten bereit halten. Hirkan willigt ein.

Endlich kommt es zwischen Semiramis und Scytalkes zur Erklärung. Er möge, fodert sie, ihr sagen, dass in Scytalkes Brust das Herz Idren's lebe, so wolle sie ihm kund thun, dass im Busen des Pseudo-Ninus Semiramis Herz für ihn schlage. Vergebens vertheidigt sie sich gegen seine Anschuldigungen des Verraths, vergebens bietet sie ihm ihren Dolch, sie zu durchbohren. Er wankt, aber die alten Verläumdungen, mit denen Sibaris ihn früher irregeführt, wirken noch fort; „Geh!" schliest er, „ich glaube Dir nicht!" und sie ruft aus: „o Grausamkeit! o Schmerz!"

Den dritten Akt fassen wir kurz zusammen. Wir sind am Ufer des Euphrat, Hirkans Schiffe stehn in Flammen, er erwartet von Sibaris die Braut, dieser treibt zur Flucht. Myrtäus an der Spitze der Assyrier überwindet ihn und die Scythen; Sibaris, der

zuvor Anstifter und Helfer Hirkans gewesen, stellt sich nun auf die Seite der Sieger, täuscht in der That Myrtäus und bezeichnet ihm Scytalkes als gefährlichsten Nebenbuhler. Endlich enthüllt sich Sibaris allseitiger Verrath. Vergebens offenbart dieser dem Volke, dass unter dem Gewande des Ninus ein Weib es beherrsche. Das Volk ist es wohl zufrieden, Idren und Semiramis, Tamyris und Myrtäus vereinen sich und das Volk jubelt pflichtschuldig.

Wir haben uns vollständigere Darstellung des Drama's nicht versagen dürfen. Zum letztenmale sollte das italische Musikdrama nach Richtung und Gehalt zur Anschauung kommen, und zugleich musste Glucks Verhalten bei solcher Aufgabe an der Semiramis beobachtet werden.

Abermals breitet sich in dieser Oper das Gewirr von durchkreuzenden Interessen, Staatshandlungen und Intriguen vor uns aus. Nirgends zeigt sich eine Begebenheit oder Persönlichkeit, an der das Gemüth oder auch der Humor Antheil nehmen könnte. Der wahre, vom Thron verdrängte Ninus kommt gar nicht zum Vorschein, für uns also gewiss nicht in Betracht. Tamyris mit ihrer Gattenwahl füllt die Scene. Allein diese Werbung dreier Freier, dieses Auswählen, das von Einem zum Andern tastet, ohne dass man bei irgend einer der vier Personen auch nur den Keim einer wahren Liebe sähe, geschweige sich in sie hinein lebte, — das ist ein Stückchen Hofklatsch, dergleichen die Kammerdamen und Kammerzofen einander zutragen; es ist nicht einmal komisch, nur abgeschmackt. Sibaris knüpft eine Hinterlist, einen Verrath nach dem andern an, um den Besitz von Semiramis zu erlangen. Liebt er sie? nirgends zeigt sich davon eine Spur; vielmehr ist sein erster Verrath ihrem Leben höchst gefahrdrohend. Aber auch seine Bosheit kommt nicht zur Anschauung, er ist nicht einmal ein drastischer Bösewicht, sondern raunt seine schlimmen Rathschläge heimlich in die Ohren und giesst sein Gift hinter der Scene in die gastliche Schale. Scytalkes liebt Semiramis; allein die Liebe ist funfzehn Jahr alt, seitdem hat Semiramis sich einem Andern vermählt und Scytalkes tritt als Freier mit der ernstlichen Absicht

auf, sich Tamyris zu vermählen. Wir haben seine Liebe nicht erlebt; was kümmert uns sein eifersüchtiger Zorn, der keinen Anlass hat, als die einstmaligen Verläumdungen des Sibaris?

Die einzige Persönlichkeit der Semiramis bildet von unserm obigen Urtheil eine Ausnahme, — und wir werden bald die Frucht davon zu geniessen haben. Sie liebt noch jetzt diesen Idren-Scytalkes, der sie einst tödten wollte, aber tödten aus Liebe; sie liebt ihn noch so tief, dass sie sich gegen seinen Argwohn vertheidigt, dass sie ihm Macht über ihr Leben giebt. Hier ist der einzige Lebenspunkt des ganzen Drama's; die Liebe ist etwas altbacken, die Vermählung mit Ninus hat ungeachtet ihrer stattfinden können, diese einzige Naturregung ist umsponnen und durchkreuzt und verborgen von dem hochaufgethürmten Gerümpel der Oper: aber sie ist da, sie lebt, es ist möglich, dass wir an sie glauben.

Wer sich diese Sachlage klar macht, muss erkennen, warum die italische Oper es nicht hat weiter bringen können, und was geschehn musste, um über ihren Standpunkt hinauszukommen. Erkannt hat dies Gluck auch jetzt noch nicht, — sonst hätte die Oper ihn zurückgestossen, — aber ein Gefühl davon ist jetzt und schon früher in ihm wach geworden und hat sich in jenen Ausnahmen erwiesen, deren wir schon in Artamenes gefunden.

Indess, folgen wir ihm Schritt für Schritt.

Gluck eröffnet die Oper mit der herkömmlichen Symphonie in drei Sätzen, die (S. 65) statt in die Oper zu führen, sich selbständig in sich abschliesst. Der erste Satz ist ein Allegro, munter, aber gering und an gemeiner Lustigkeit gleich den meisten Sätzen in den Symphonien der Italiener. Dies alles zeigt sich in den beiden Sätzen der Hauptpartie,





V. 2 u. Va.

die zu einem vollen Schluss' in D-dur führen; es zeigt sich in einem dritten Satze (D-dur), den man als Seitensatz — wenn nicht als Umänderung des ersten Hauptsatzes ansehn kann,

V. 1 u. 2.



nach welchem die Hauptsätze in E-moll (gleichsam einen zweiten Theil der Sonatenform bildend) und dann (als Theil 3) in Unterdominante und Hauptton wiederholt werden. Die Form ist, wie der Sachkundige sieht, nicht bestimmt und vollständig ausgeprägt; die Gedanken foderten nicht mehr, und der Standpunkt der Kunstbildung gewährte für diese Form nicht mehr.

Auf diesen geringen ersten Satz folgt — gar nicht vorherzusehn — ein zweiter in G-moll, etwa Andante maestoso zu bezeichnen, von einem Pathos, einem grossartigen Wurfe, wie bis dahin noch keine italische Oper (wir kennen deren sehr viele) aufzuweisen gehabt. Die Tiefe desselben zu empfinden, dazu bedarf es nur, dass man ihn kennen lerne.*) Was Händel der italischen Oper an grossartigen Instrumentalsätzen gegeben, ist polyphon geschrieben; in dieser innern Dramatik der Musik war er Meister. Jetzt, in diesem kleinen Andante, tritt zum erstenmal Gluck als sein Ebenbürtiger aber ganz Andrer hervor. Sein Satz ist durchaus homophon, er liegt ganz in der ersten Violin, in deren Kantilene der Einklang des Orchesters in voller Macht gleich einem be-

*) Wir geben den Satz in der Beilage No. 8.

stätigenden und abschliessenden antiken Chor hineingreift. Es ist die Schwunghaftigkeit Glucks, es ist der grosse Zug, die scenische Breite seiner Melodie, es ist seine tragische Klage, die den Blick — wie Er selber in seinem Bilde — hineinbohrt in den einen Punkt des Leids (Takt 3 bis 5), es ist derselbige Gluck, den Jeder schon aus seinen spätern Schöpfungen kennen gelernt, der hier zum erstenmal sich aufrichtet. Die Klaue des Löwen!

Wie ist er dazu gekommen? — es muss ein Hinblick seiner Seele auf Semiramis gewesen sein, ein Blick, so schnellzündend und flüchtig wieder in die Nacht hineinschwindend, wie der Blitz; er muss ein einzig Mal diesen parfümirten, kammerdienerischen Hofpoeten Metastasio vergessen haben und die ächte Semiramis der Dichter geschaut, die Tochter der Luft, die die Tauben nährten als ihre Ammen. Noch einmal wird er ihr in's Auge blicken.

Der dritte Satz der Symphonie, — da sind wir wieder in der italienischen Oper. Er ist, wie alle diese Finalen, munter und gering, fidel in beiden Hauptsätzen —



wie ein wiener Schleifer, und der Seitensatz



*) Violinen und Oboen, Bass und Bratsche begleiten in dieser  Form, die Hörner halten a aus.

tänzelt spitzig und witzig nach, mit dieser unvermeidlichen Spritzfigur aus der Rokoko-Zeit, wo Alles Tabak schnupfte. Genug davon.

Nun stand Gluck vor der Oper selber. Der musikalische Grund und Boden des Drama's ist das bekannte Secco-Rezitativ; hieraus heben sich die Arien und sonstigen Musiksätze hervor. Ausser den Arien gab es für den Musiker wenig zu thun. Zu dem Aufzuge der drei Freier ist nur bemerkt, dass er „unter dem Klange barbarischer Instrumente“ erfolgt.*) Dann findet sich im zweiten Akte zur Einleitung der Scene, wo Tamyris unter den Freiern wählen soll, ein Chor mit Tanz (A-moll) und eingemischten Solosätzen der Freier (Il piacer, la gioja scenda, Fidi sposi, al vostro cor — Wohlgefallen, Freude fülle, Treuverlobte, euch das Herz), ungemein einfach, angenehm und weich komponirt, ohne dramatische Bedeutung, nur zum Schmuck der Scene. In der zwölften Scene des dritten Akts knüpfen sich zwei Sätze, der Semiramis und Hirkans, durch Rezitativ aneinander; es ist der lockerste Ansatz zu einer Art von freiem Ensemble. Endlich zum Schlusse spricht ein klein Chörlein die Zustimmung des Volks zu Semiramis Usurpation aus



und wiederholt sich nach der Vereinigung der beiden Paare.

Gegenüber diesen wenigen und geringen Sätzen bietet das Gedicht eine Reihe von 27 oder 28, die Partitur von 22 oder 23 Arien. Hiermit ist schon ausgesprochen, dass das lyrische und subjektive Element überwiegt. Noch deutlicher wird dies durch die Stellung der Arien. Eine von ihnen bildet den Schluss des zweiten Akts, 21 oder 22 sind an den Schluss ihrer Scenen gestellt und nach ihrer Beendigung tritt der Sänger oder die Sängerin ab. Die Scene,

*) Wenigstens in der Abschrift der Berliner Bibliothek, die vollständig scheint, findet sich hierzu kein Satz.

das heisst aber die dramatische Entwickelung, zeigt sich daher als der blosse Weg zu der jedesmaligen Arie und diese tritt als Ziel und Gipfelpunkt der Scene hervor. Sie bildet für den Sänger jedesmal, was man in der Koulissensprache „einen dankbaren Abgang“ nennt. Die ganze Einrichtung spitzt sich auf das Interesse, das die Zuhörer an den lyrischen Momenten — und an der Kunst der Sänger nehmen. Der Sänger ist Mittelpunkt und Herr der Oper. So hat es Metastasio, ganz im Sinne seiner Zeit, geordnet, und so Gluck es angenommen.

Hiermit aber war entschieden, dass die Oper auch unter Glucks Händen kein Drama werden, sondern sich nur in einzelnen Momenten ausnahmsweise zur dramatischen Höhe erheben konnte. Wie schwer — fast unmöglich — wär' es selbst dem begabtesten Musiker geworden, in einer so langen, fast ununterbrochenen Reihe von Arien mehr zu leisten! und zwar von Arien, die nach Herkommen und Zuschnitt des Textes fast ausnahmsweise ein' und derselben weitschweifigen Form (S. 69)

HS. MS. DC.

verfallen waren! Noch liess der rettende Lichtstrahl, der diese Wolkenschicht durchbrechen konnte, auf sich warten.

Von diesen Arien nun sind einige geradezu als Bravour- oder Koloraturstücke zu bezeichnen, da man den Schwerpunkt ihres Inhalts in nichts Anderm zu setzen wüsste. Das gilt, beispielsweise, von der ersten Arie des Scytalkes, — von der ersten des Hirkan, aus der wir folgende Passage



als Nilmesser beigeben, — von der gleich folgenden des Myrtäus, die man ganz artig nennen könnte, wenn nicht jene unvermeidliche

Arienform (und die unablässigen Viertelstriche des Orchesters) bleierne Langeweile darüber gössen. Von ihr geben wir das Ritornell,



um keines der Kennzeichen zu versäumen, an denen man Glucks Stellung in der italischen Oper ermessen kann. — Gleichen Anblick giebt die Arie des Myrtäns, Jo veggo in lontananza, die vom 13 Gesangtakte (nach weitschweifigem Ritornell) so zu sagen fast nichts Anderes als Koloratur ist, — dessgleichen die Arie des Seytalkes, Non saprei, in deren breitem Ritornell Solo-Violin und Solo-Violoncell 32 Takte lang sich abwechselnd und duettirend hören lassen.

Ihnen schliesst sich Hirkans Arie, Talor se il vento frema (Wenn manchmal die Stürme brausen) an. Sie ist wieder mit Bravour aller Art, mit Trillern und Trillerketten gefüllt. Dabei giebt sie aber Anlass, eine Manier Metastasio's in das Auge zu fassen, die sich der ganzen damaligen Oper mitgetheilt hat und die wir ernstlicher zu erwägen haben.

Dem Dichter nämlich wie dem ganzen Institut der italischen Oper war es um Ernst und Wahrhaftigkeit des Drama's und der darin waltenden Leidenschaften im Grunde gar nicht zu thun; davon haben wir uns längst überzeugt. Sollte nun eine Leidenschaft, ein tieferes Gefühl nach den Ansprüchen der Situation zur Sprache kommen, so fehlte dazu — das Gefühl. Was man aber nicht in sich findet, sucht man ausserhalb. So war denn auch Metastasio pfiffig genug, ein Gleichniss hinzumalen, wo das Herz stumm und thumm blieb. Und der Musiker? er musste wohl mit, er fand und hatte nichts Anderes; so hier Gluck, so später, namentlich im Idomeneus, Mozart. Dies ist auch keineswegs, wie Aesthetiker oft gewollt, unbedingt verwerflich; es kommt darauf an, welche Bedeutung das Gleichniss im Gemüthe des Redenden hat. Ist der Letztere von der Vorstellung, die das Gleichniss geschaffen, selbst erfüllt und tief ergriffen, so kann er gar nicht anders, als das Gleichniss, den einzig gestalteten Inhalt seiner Seele, auszusprechen; sein Fühlen hat im Gleichnisse Bestimmtheit gefunden. Dann muss auch der Tonsetzer mit psychologischer Nothwendigkeit folgen. Ist das Gleichniss dagegen nur beiläufiges Spiel, gleichsam eine Flucht vor dem Ernste der Empfindung, so ist diese Folgsamkeit nicht bedingt, kann fehlerhaft sein.

In unserer Arie wirft sich Gluck über Hals über Kopf in das Bild des Gleichnisses. Das Orchester (Quartett und Trompeten) stürmt ein Ritornell los

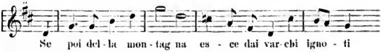


und stürmt im 12. Takte mit der Singstimme weiter,





dass man sich fast fürchten könnte, wenn nicht durch die grimmig drohende Miene halbverborgenes Lächeln hervorzuckte. Dabei fehlt es sogar nicht an grossartigen Linien, z. B. im Mittelsatze;



mehr war nicht zu verlangen. Hirkan ist ein Renommist.

Einen ähnlichen Weg nimmt die erste Arie der Tamyris, Che quel cor, quel ciglio altiero (dass dies Herz, die stolze Augenbraue Liebe fühle) bei der wir den Verdacht nicht unterdrücken können, dass die Vorstellung der stolzen Augenbraue die Melodie



hervorgerufen habe; wenigstens scheint der eigentliche Inhalt (dass dies Herz Liebe fühle, glaub' ich, hoff' ich nicht) der Melodie ferner zu stehn, als jene Vorstellung. Dasselbe müssen wir von der letzten Arie des Sibaris annehmen. Dieser Erzverräther stellt in der Arie die Betrachtung an, dass Niemand ohne Anstrengung (ohne Schweiss senza sudor) ein hohes Ziel erreiche; dazu schickt er das Gleichniss vom Strome voraus, der, im graden Laufe gehemmt, durch unbekannte Thäler sich zum Meere schlängle. Woran sollte sich bei derlei Reflexionen der Musiker halten? — das Gleichniss — oder wir müssten sehr irren — giebt ihm die Musik; so —



findet der Bach Widerstand, und so —





schlängelt er sich durch die schattigen Thäler, — das konnte den Musiker beschäftigen, nicht der maulwurfgleich im Verborgenen reflektirende Intrignant, der das Wort hat.

In andern Arien mischen sich dem blossen Tongespiel' Anklänge von Stimmung und Gefühl in glückverheissender Weise zu. Hierhin gehört die Arie des zärtlichen Myrtäus, Fiumicell', che s'ode appena, — das Bächlein, das kaum wagt, zwischen Rasen und Blumen dahinzumurmeln. Die Melodie fliesst sanft, stellenweise gefühlvoll dahin. Angeknüpft an das Gleichniss des Textes (selbstverständlich sind jene Worte Gleichniss) findet Gluck Naturmelodie, die ihm vielleicht einst sein Böhmen zugeflüstert, Horn und Oboe spielen malerisch-bedeutsam hinein, der Bass, Pizzikato

ein Viertel um's andre (♩ 𝄽 ♩ 𝄽) schlagend, giebt der Grundlage, die Viola, Violoncell und Fagott in einfachster harmonischer Figuration bilden, festern Halt, während die Geigen synkopirend darüber hinziehn wie linde Lüfte. Von Dramatik keine Spur, für das Drama keine Bedeutung zeigend, hat doch die Arie jenes Naturbild sinnvoll aufgefasst und würde noch jetzt den Hörer gewinnen, wenn nicht jene unheilvolle stehende Form auch sie in die Länge zöge.

Aehnliches liesse sich von mehrern Arien sagen, namentlich denen der Tamyris, deren zweite (die erste ist S. 171 erwähnt) angenehm, sogar im Rhythmus von 5 und 5, 3 und 3 Takten bisweilen eigen gezeichnet ist, — deren letzte noch heute durch ihren angenehmen Gesang gefallen könnte, wenn jene Form sie nicht allzusehr in die Länge zöge, während andere karakteristisch, oder doch karakteranstrebend genannt werden dürfen, — dann der des Seytalkes, Voi, che le mie vicende, die sich, der Situation gemäss (er ist auf Semiramis Befehl festgenommen und hält sich für verrathen) zu schmerzlicher Erregtheit erhebt, aber leider wieder an jener Form scheitert, welche den Mittelsatz sogar zur Koloratur treibt. Hat man diesen Seytalkes, die zweite Person des Drama's, in solcher Erregung gesehn, wie z. B. zum Schlusse des Mittelsatzes,





so ist es überraschend; ihn gleich darauf mit dergleichen Flitterwerk



(buchstäblich kopirt) aufziehen zu sehn. Damals war es nicht überraschend, heute bei den Italienern auch nicht. Indess, schon genug haben wir uns dabei aufgehalten, den herrschenden Standpunkt und das hin und wieder hervortretende Anstreben eines höhern zu kennzeichnen. Dergleichen haben wir auch bei den Italienern gefunden.

Ein einziger Moment hebt sich über das Alles hoch hinaus. Es ist die 12. Scene des zweiten Akts, Semiramis und Seytalkes sind allein. Er wirft ihr, noch einmal auf die alten Verlämndungen zurückkommend, Verrath vor. Sie antwortet: „O Himmel (o stelle) das kannst du sagen! das kannst du denken!" Er: „Sie vertheidigt sich noch, als hätte sie mir nicht nach dem Leben getrachtet, als

hätt' ich keinen Nebenbuhler gehabt!“ Und nun bricht das volle Bewusstsein ihrer Schuldlosigkeit und Liebe hervor: „Was hör' ich? Wer hat dich verleitet, solche Schuld von mir zu glauben? . . . . ich, meinen Abgott (l'idol mio) verrathen! du warst und bist das Licht meiner Augen!“ — und da er immer noch beharrt, bietet sie ihm den Dolch, ihr das Herz zu durchbohren; wir haben schon S. 162 auf diesen Moment hingewiesen.

Hier, endlich hier ist ein ächt dramatischer und pathetischer Moment — und hier erwacht Gluck, hier fühlt er, was in ihm lebt, und bewährt es. Das ganze Rezitativ, von Eingriffen des Orchesters beseelt und vorwärts getrieben (also nicht mehr das übertrockne Secco) ist so fliessend und beredt, wie in den spätern Opern, wenn auch die grossen Züge, die unfehlbaren Treffer noch warten lassen. Und nun strömt die Arie, Tradita, sprezzata (Verrathen, verschmähet) in Einem einigen, ununterbrochenen Ergusse den Schmerz verkannter, verschmähter Liebe dem überraschten, gefangenen Hörer in das Gemüth. Da steht vor uns dieser Gluck, noch nicht gefestet, noch nicht gestählt wie er später war, aber mit allen den Kräften schon ausgerüstet (wir weisen mit Wohlgefallen auf die vordringenden Bässe) und in all der zähen Beharrlichkeit seines für die tragischen Wirkungen erweckten Gemüths, die er je später je mehr bewähren sollte*).

Dieser ganze Vorgang scheint uns höchst belehrend über Gluck nicht blos, sondern über das Wesen der Kunst selber.

Die Kunst ist nicht ein zufälliges Zusammentreffen und Zusammenraffen von Kräften und Stoffen, sondern eine von Grund aus und durch und durch vernunftgemässe und vernunftnothwendige Bethätigung des Menschengeistes, wie derselbe nach seiner Kraft und Bestimmung und an dem Einflusse der Zeit- und Lebensverhältnisse jeglichen kunstschaffenden Volkes und Menschen sich bewegt. Wenn einst Leibnitz die Musik ein verborgenes und unbewusst geübtes Rechnen (Berechnen der Schwingungszahlen eines

*) Wir geben die Arie in der Beilage No. 9.

Tons gegen den andern) des Geistes nannte: so dürfen wir mit gleichem oder grösserm Rechte die Kunst eine verborgene und unbewusst ausgeübte Logik des vernünftigen Geistes nennen. Der Künstler im Schaffen weiss nichts von dem strengen Vernunftgesetze, das ihn leitet; ihm erscheint sein Schaffen und den Aufnehmenden sein Werk als ein absolut freies, — und ist es auch nicht blos im augenblicklichen Bewusstsein, sondern es muss nothwendig so in ihm werden und in uns eingehn, weil dasselbe weit tiefern und entlegnern Bestimmungsgründen entspringt, als den Anschauungen und Ueberlegungen des letzten Augenblicks, den man vorzugsweis' und ausschliesslich den schöpferischen nennt, während er nichts ist, als das Aufspringen der schon gereiften Blütenknospe. Der erste Blick auf Kunstwerk und Kunst lockt und ergötzt uns mit dem schmeichelhaften Schein vollkommner Ungebundenheit; das tiefere Schauen entzückt uns mit der Erkenntniss eines Alles durchdringenden, Alles einenden, Alles sichernden und der Unsterblichkeit würdigenden vernünftigen Waltens. Verkennt man diesen ewig waltenden Vernunftzug, so fällt Kunst und Kunstwerk dem Zufall und der vollkommnen Unsicherheit zur Beute. Denn wenn wirklich die losgebundne, durch nichts bedingte Laune Schöpferin des Kunstwerks ist, wodurch ist Einer sicher, dass seine Laune die des Andern für sich habe? dass er vom Andern verstanden werde? dass er nicht bei dem Andern Gelächter ärndte, wo er Thränen gesäet hat? Das tiefere Bewusstsein des Künstlers giebt anderes Zeugniss, und die Kunstgeschichte bestärkt es über die Schranken der Persönlichkeit weit hinaus. Der Künstler ist im Schaffen und in der Zeit unmittelbar nachher absolut von der Nothwendigkeit und Unabhängigkeit seiner Schöpfung überzeugt; erst, wenn er sich von ihr losgelöst hat, kann er abweichen — und, alle Künstler haben es erfahren, er wird es niemals ohne Gefahr und ohne Leid*). Ist dies ein Kennzeichen vom lockern Walten

*) „Ah, j'ai tant pleuré!" sagte Spontini aus innerliebster Erinnerung, als er dem Verf. mancherlei Aenderungen (im Mose) anrieth und dessen innern Kampf wahrnahm.

blosser Laune? — Und die Kunstgeschichte, wofern sie es wirklich ist, bezeugt sie nicht auf jedem Blatte die vollkommen logische Entwickelung der Kunst im einzelnen Künstler und im Gesammtwerk Aller? Nichts tritt hervor, was nicht im vorhergehenden Leben des Künstlers, des Volks, der Zeit und der bisherigen Kunstentwicklung herangereift und nothwendig bedingt wäre.

Gluck war kein Denker, er war ein Künstler. Der Strom der Zeit treibt ihn mit Unabwendbarkeit zur italischen Oper, und er giebt sich ihr hin, er kennt und weiss gar nichts Anderes; sein deutsches Gemüth und die Klänge, die er aus Böhmen mit über die Alpen genommen, schlummern in ihm, regen und verrathen sich kaum in Einzelheiten. Haben Rameau und Händel seinen Gesichtskreis erweitert, seinen Sinn erhöht, so überwiegt doch bei Weitem die Richtung der ganzen ihn umgebenden Welt, der er sich in anerzogener Dienstlichkeit untergiebt; ja vorerst fesselt ihn selbst die geringe Kunstschule, die ihn für die italische Oper, und nur für sie, zugerichtet hat.

Nun tritt er zur ersten Oper in Deutschland. Deutschland? das war Italien, gen Norden ausgedehnt; eine deutsche Oper gab es nicht. Diese erste Oper, Semiramis, ist eine durch und durch italische. Verlange man nicht von dem Künstler, der nicht Denker ist, dass er sich kunstphilosophisch das Wesen der italischen Oper und die höher führenden Stege klar mache! was hätte ihn dazu bringen sollen? sogar die Musse fehlte; er musste zugreifen, was der untrügliche Opernpapst Metastasio gewährte; er musste seinen Dienst thun und eine Stätte gewinnen, von der aus zu wirken und zu leben sei. Er schreibt eine italische Oper. Das alles war Nothwendigkeit.

Aber auch das Weitere. Mitten in der italischen Oper regt sich da und dort das deutsche Gemüth. Wie ein hochaufgestautes Wasser jedes Ritzchen aufsucht, um durchzusickern und vielleicht mächtigern Abfluss zu gewinnen: so quillt bei jedem Anlass, bei jedem Naturbilde, bei jeder gelegentlichen Regung das geschäftig wühlende Gemüths- und Musikleben hervor, und endlich — gerade

wo es einzig möglich war, wo die Oper ein einzig Mal Drama wird — bricht es machtvoll durch, und gewährt einen Blick in die schnell wieder verhüllte Zukunft des Künstlers und der Oper. Die verborgene Logik des künstlerischen Schaffens regte sich, nicht der endliche Gedanke des Verstandes.

Durch Thatsachen, nicht durch Gedanken schritt Gluck vorwärts.

Aber wie emsig er fortschritt! wie er Alles zu seinem Fortkommen zu benutzen trachtete, Alles versuchte, das Unhaltbare fallen liess, überall sein eigen Naturell, die angeborne und anerzogne Richtung sich geltend machte! das ist höchst merkwürdig, und gleich jetzt an einem an sich weniger bedeutenden Werke zu beobachten.

Dieses Werk hat im italienischen Original gleichen Titel mit einem ganz andern; beide sind Festspiele und führen den Namen Tetide, — Anlass genug, beide zu verwechseln und das ältere im jüngern gewissermaassen historisch aufgehn zu lassen. Obenein sind die Zeitverhältnisse des erstern nicht vollkommen aufgeklärt und die am Orte der Aufführung, in Kopenhagen, vorhanden gewesene Partitur (vielleicht die Originalpartitur) ist bei dem grossen Schlossbrande mit dem damaligen im Schlosse befindlichen italienischen Theater und dem Theaterarchiv zu Grunde gegangen.

Halten wir, um den Zeitpunkt des Werkes, von dem wir zu reden haben, möglichst sicher zu stellen, fest, dass Gluck zu Ende des Jahres 1746 England verlassen, in Hamburg bei Mingotti Direktor oder Kapellmeister geworden und mit dessen Truppe am 29. Juni 1747 in Dresden seinen Ercole aufgeführt, dann zu Anfang von 1748 in Wien angelangt ist und daselbst am 14. Mai desselben Jahres seine Semiramis aufgeführt hat. Dass er im folgenden Jahre von Wien nach Italien gewandert, um zu Ende des Jahres oder zu Anfang von 1750 seinen Telemach dort aufzuführen, werden wir später zu berichten haben. Die Zwischenzeit, — jedenfalls die ersten Monate von 1749, — ist der Sitz der nun zu erzählenden Vorgänge.

Am 29. Januar 1749 nämlich war zu Kopenhagen der Thronerbe, nachherige König Christian VII., geboren worden. Dieses Ereigniss musste nach damaligem Hofgebrauche durch ein musikalisches Festspiel gefeiert werden, und Gluck ward ausersehn, dasselbe zu komponiren. Er schrieb dazu die Serenate *)

Tetide,

in zwei Aufzügen, begab sich auch zur Aufführung desselben und sonstiger musikalischer Bethätigung persönlich nach Kopenhagen. Hier wurde sein Festspiel am 9. April**) aufgeführt. Zuvor, am 12. März, hatte schon ein grosses Hoffest stattgefunden und Abends (wie die „Nachrichten" vom März 49 sagen) war „eine magnifique italienische Musique" aufgeführt worden. Endlich gab Gluck noch am 19. April ein besonderes Konzert***), wie es scheint, zu seinem

*) Serenate ist einmal der Name für eine Abendmusik rein instrumentalen Inhalts, dann aber auch für ein, Abends aufzuführendes dramatisch-musikalisches Festspiel zur Feier einer bestimmten Persönlichkeit und mit Bezug auf dieselbe. Der andre, eben so geläufige Name für Serenate im letztern Sinn ist Azione teatrale.

**) Das Datum giebt der „Post-Rytter" vom 7. April in folgender Anzeige: „Zur Feier der höchst glückseligen Geburt Seiner königl. Hoheit des Kronprinzen Christian wird Mittwoch den 9. April auf dem italienischen Theater im Schloss Charlottenburg vorgestellt ein dramatisches Gedicht, genannt: Der Götter Zank."

Das Festspiel muss gefallen haben, weil Gluck sich bewogen gesehn, noch ein Konzert zu seinem Vortheil zu geben.

Nach Ausweis der folgenden Anmerkung hat Gluck im Schlosse selber gewohnt.

***) Der „Post-Rytter" vom 14. April 1749 enthält die Bekanntmachung, wie folgt:

„Sonnabend 19. April wird von Herrn Kapellmeister Gluck auf dem italienischen Theater im königl Schloss Charlottenburg ein aus Vokal- und Instrumental Musique bestehendes, sehr schönes und applausibles Konzert aufgeführt, in welchem er besonders zum Auditorii grösstem contentement auf einem aus lauter Glas bestehenden und nicht früher hier bekannten Instrumente sich hören lassen will. Billets sind im genannten Schloss beim Kapellmeister selbst zu bekommen. Da dieses Konzert nicht öfter als dies einzige Mal aufgeführt wird, flattirt er sich um so mehr auf der geehrten Liebhaber angenehmer Gegenwart . . . . . "

Vortheil, in welchem er sich auf einem „aus lauter Glas" bestehenden Instrumente*) hören liess. Nach diesem Konzerte scheint seine Abreise von Kopenhagen festgesetzt und erfolgt zu sein. Auch seine von London her uns bekannte Oper Artamenes ist in dieser Zeit zur Aufführung gekommen, vielleicht auch noch Anderes von seiner Kompostion.**)

Das Festspiel selbst kennen wir aus der abschriftlichen Partitur, welche die berliner K. Bibliothek aus Pölchau's Nachlass erworben hat. Der Titel der Partitur nennt das Werk, wie wir gethan, Tetide, und bemerkt, dass es „in" Kopenhagen geschrieben sei, nicht blos „für" Kopenhagen. Im Dänischen wird es mit Bezug auf den Inhalt des Gedichts „Gudernes Trætte" betitelt; auch der „Post-Rytter" vom 7. April 1749 bezeichnet es als „ein dramatisches Gedicht, genannt: Der Götter Zank."

Tiefer auf dieses Festspiel einzugehn, finden wir keinen Beruf. Von Seiten des Dichters wird die damals allgemein übliche Hofschmeichelei gespendet; alle Götter Griechenlands werden an den windreichen Belt berufen, und bewerben und zanken sich um die Obhut und Wartung des neuen Königssprossen. Die Komposition kann natürlich von dieser etwas niedrig gezogenen Grundlinie nicht

*) Was ist das für ein Instrument? — Nicht die später so beliebt gewordne Harmonika, wohl aber ein Vorläufer derselben, Verillon genannt, ein Instrument, das durch eine Reihe nebeneinander gestellter und durch eingegossene Flüssigkeit gegen einander abgestimmter Trinkgläser gebildet ward; die Glasränder wurden mit feuchtem Finger gestrichen und dadurch zum Tönen gebracht.

Ein Irländer, Puckeridge, hatte sich auf dem Verillon, wahrscheinlich in London, hören lassen; wenigstens ist er daselbst mit seinem Instrumente im Jahre 1750 verbrannt. Man kann also annehmen, dass Gluck das Instrument in England kennen gelernt hat.

**) Die hier benutzten Nachrichten verdanken wir grösstentheils der Güte des eben so liebenswürdigen als originalen und beliebten Komponisten, Herrn Niels Gade, Kapellmeister in Kopenhagen. Derselbe nimmt an, Gluck sei 1748 oder 1749 als Kapellmeister dort angestellt gewesen, wozu wir jedoch die nähern Beweise vermissen. Auch theilt er mit, dass schon 1775 Glucks Alceste und 1861 durch Kapellmeister Gläser Glucks aulidische Iphigenie in Kopenhagen aufgeführt worden sind.

loskommen, höchstens flattert die Muse gleich einem im Netze gefangenen Rebhuhn ein Streckchen empor, um bald wieder hinabzusinken.

Nur zeigt sich, — und das ist merkenswerth genug, — in der Kompostition hin und wieder eine Körnigkeit der Ausführung, die man in andern italischen Kompositionen Glucks in dieser Weise nicht findet, auch in den beiden Opern vor und nach Thetis, Semiramis und Telemach, nicht.*) Wir glauben nicht zu irren, wenn wir an diesen Stellen einen Nachklang aus Händel, aus Glucks Aufenthalt in London, zu vernehmen meinen. Ganz gewiss war in Gluck seit seiner Reise nach Paris und London ein Gefühl der Unbefriedigung am italischen Wesen aufgewachsen, und wir werden zu beobachten haben, dass er bald diesen, bald jenen Weg versuchte, darüber hinauszukommen, bis er endlich den rechten, ihm gemässen fand. Sich unmittelbar auf Händels Pfad zu begeben, konnte ihn, wie er geworden war, weder anmuthen, noch war er dazu technisch vorgebildet. Wohl aber war er Musiker genug, um die Macht der händelschen Weise zu empfinden und gelegentlich davon herüberzunehmen, was ihm gemäss und erlangbar war. Wie bereit er war, den englischen Aufenthalt auszubeuten, rückt uns sein Konzert auf dem Verillon vor Augen. Er war und blieb der allzeit dienstfertige Musikant aus den böhmischen Wäldern, mit dem von Naturduft für immer durchzogenen Herzen, mit dem frischen, treuen Gemüth, in dem später die grossen Ideen und Anschauungen sich eine Wohnung suchen konnten. Denn in Wahrheit, sie suchten ihn, nicht er sie.

Der erste Aufzug des Festspiels wird statt der Ouvertüre oder

*) Diese Abweichungen haben sogar Zweifel an der Aechtheit des Werks angeregt, und einen hiesigen schätzenswerthen Kenner in gelegentlicher Aeusserung auf die Autorschaft Hasse's schliessen lassen. Allein von Hasse's weichlich-glatter Art scheinen uns gerade jene Stellen am weitesten abzuliegen, und im Uebrigen die damalige glucksche Weise, dem Bessern wie dem Geringern nach, deutlich genug ausgeprägt. Die letzte und zuverlässigste Entscheidung haben jetzt allerdings die Nachrichten gebracht, die wir Herrn Kapellmeister Gade verdanken.

Symphonie mit einer Einleitung (Introduzione) eröffnet, die in breiten Strichen, rauschend (obwohl nur Quartett) und kräftig, ja barsch daherzieht, vielleicht auf den Hader und Streit bezüglich, der später zur Sprache kommt. Der Satz ist kraftvoll, ja arbeitstüchtiger, als die Einleitungsmusiken zu Semiramis und spätern Opern.

Nun, bei erhobenem Vorhang, tritt kein Geringerer an den wüsten Belt, als der donnerfrohe Kronion; der schilt in einem grossen begleiteten Rezitative die übrigen Olympier: welch ein Zorn sie denn entflamme? heut sollten sie die Heiterkeit des ruhigen Olymp nicht stören, denn heute . . . . kurz heute sei Christian geboren. Das wird nun in einer Arie, von der wir nur den Anfang des Ritornells



geben, frisch und energisch weiter besprochen; es ist rüstige deutsche Arbeit, nicht ohne Verwandtschaft mit händelscher Weise, übrigens in der herkömmlichen italischen Form von HS. MS. DC.

Mars und Asträa berichten nun dem Göttervater: gerade dieser Christian sei Anlass ihrer Ereiferung, jeder von ihnen nehme dessen Obhut in Anspruch. Kurz, alle Götter hofiren um den königlich dänischen Achill in Windeln herum; besonders breit macht sich der schlanke Apoll, auch hier von einem Kastraten im Sopran gesungen, der sich alsbald mit einer Bravourarie in bewusster Form waffnet. Wir geben nur einen Zug daraus,



der uns auf spätere ähnliche bei Gluck hinzudeuten scheint.

Soviel, und nicht mehr, von dieser Gelegenheitsmusik; wir werden dergleichen noch genug zu betrachten haben. Als Ersatz geben wir aus dem zweiten Akte, der gleich dem ersten durch eine instrumentale Einleitung eröffnet wird, den Schlusssatz.*)

*) Beilage No. 13.

Das Erwachen zum Fortschritt.

Die Oper Semiramis hatte grossen Beifall gefunden, und war zu zahlreichen Wiederholungen gelangt. Sie hatte Glucks frühern Ruf erneut und erhöht, seine Stellung in Wien war gesichert, wenngleich sie noch keine amtliche war. Dazu kam, dass er als trefflicher Sänger, Geiger, Violoncellist, dass er überdem durch seine muntere Laune sich nach allen Seiten begehrenswerth für die Kunstfreunde, beliebt in den Gesellschaften machen konnte. Alle Thüren standen ihm offen, allenthalben war er willkommen und hochgeehrt.

Wir müssen hier ein für allemal einen Punkt zur Sprache bringen, der uns von der Mehrzahl aller an Kunst Theilnehmenden nicht so reiflich erwogen zu werden scheint, als erfoderlich ist, um zu sicherm Urtheil zu kommen. Die Erörterung, mag sie auch zunächst uns zum Schutze gereichen, hat daher eine weiterreichende Bedeutung.

Es kann nämlich Niemand entgangen sein, dass unser Urtheil über Semiramis weit absteht von dem bedeutenden Erfolge, den dieses Werk bei den Zeitgenossen gefunden hat. Derselbe Fall liegt vor in Bezug auf die italische Oper jener Zeit im Allgemeinen, und wird sich spätern Werken gegenüber noch oft wiederholen.

Welchen Werth kann denn nun das Urtheil irgend eines Einzelnen gegenüber einer ganzen Zeitgenossenschaft haben? Soll nicht

auch hier des Dichters Wort, — wer seiner Zeit genug gethan, habe gelebt für alle Zeiten, — gelten? —

Vor Allem wollen wir jedwedem Einspruche gegenüber das Grundrecht der Menschheit, das Recht freier Forschung und durchaus unbeschränkter Selbstbestimmung aus eigner Vernunft, aufrecht erhalten. Ihm gegenüber giebt es keine Autorität, — schon desswegen nicht, weil ja die Autorität erst selbst der Vernunft dessen, den sie sich unterordnen will, bedarf, um erkannt und anerkannt zu werden. Hält man unserm Forschen die Stimme der Zeitgenossen oder des Volks entgegen, so müssen wir ja vor Allem prüfen, welches Gewicht diesen Stimmen gebührt, damit wir zu deren Anerkenntniss gelangen können.

Nun aber prüfe man doch das Urtheil über eine Oper!

Das Publikum, die Gesammtheit der Hörer und Schauer, urtheilt naiv über den empfangenen Eindruck: die Oper hat gefallen oder nicht. Aber was hat denn gefallen? die Komposition? die Ausführung? die Ausführenden? der dramatische Inhalt? das Spiel? die Ausstattung? Das Alles und noch sonst Vieles fliesst in dem einen Urtheil zusammen. Allerdings strebt der gebildetere Theil, zu unterscheiden, hebt Ausführende hervor, sondert, soviel er vermag. Wieviel aber von einem der zusammenfliessenden Elemente auf das andre — und auf die Stimmung der Hörer gewinnend oder störend hinüberwirkt, ist das im flüchtigen Verlaufe der Darstellung oder in der schon verschwimmenden Erinnerung so sicher zu erkennen?

Gleichviel; das Werk hat gefallen. Was heisst das? — Doch wohl nichts Anderes, als: es hat dem Sinn' und Geschmacke, der Gefühls- und Anschauungsweise derer entsprochen, die ihm Beifall zollen. Ihnen also hat der Künstler das Gemässe, sagen wir: das Rechte geboten; und wenn eine ganze Zeitgenossenschaft ihm, wie das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert der italischen Oper, beipflichtet, so hat er der Zeit das Gemässe dargebracht. Folgt aber daraus, dass ein Werk dem Sinne des Einen oder selbst der ganzen Zeit entspricht, dass es auch dem des Andern und einer

andern Zeit gemäss sei? Gewiss nicht; die Sinnesart, die Gedanken des Einen sind nicht nothwendig die des Andern, die Zeiten und mit ihnen die herrschenden Gedanken wechseln, sonst wäre nicht Mannigfaltigkeit, sondern graues Einerlei, nicht Wechsel, nicht Fortschritt in der Welt, sondern todter und tödtender Stillstand.

Bis hierher haben wir nur vom Wechsel der Gedanken im Zeitlaufe geredet. Fassen wir diesen Wechsel näher in das Auge, so finden wir ihn als ein nicht zufälliges und bedeutungsloses Aendern der Meinung, sondern als Fortschritt, oder Erweiterung, oder neue Richtung des geistigen Lebens karakterisirt. Diesem gegenüber, als der höhern oder erweiterten Einsicht, steht die nicht hierzu gelangte Zeitgenossenschaft im offenbaren, wenngleich unverschuldeten Unrecht und wir würden uns wissentlich und schuldbar dessen theilhaftig machen, wenn wir uns der überschrittenen Meinung prüfungslos unterwürfen.

In der That giebt es für Urtheilende und besonders für Künstler kaum eine lähmendere Verirrung, als diese Unterwürfigkeit gegen das Publikum der gegenwärtigen oder vergangenen Zeit. Die Meinung des Publikums ist der Ausdruck dessen, was es bis hierher sich anzueignen vermocht hat, also jedenfalls eines rückwärtsstehenden Gedanken, während der Geist im unablässigen Vorwärtsschreiten lebt und sich erweist. Der neue Gedanke, der Fortschritt, kann aber nicht aus einer Vielheit von verschieden gearteten und gestellten Köpfen, sondern nur aus einem einigen Kopfe geboren werden; folglich findet er zuerst in der Vielheit der noch nicht gewonnenen Köpfe seinen natürlichen Widersacher. Und es verfliesst bisweilen lange Zeit, ehe die Vielheit erkennt. Bach's matthäische Passion, das grösste Werk der evangelischen Kirchenmusik hat hundert Jahre warten müssen, bis es dem Volke nur übergeben wurde. Bach, den wir den fünften Evangelisten zu nennen wagen, fragte nicht seine Zeit, sondern gehorchte der Stimme ewiger Wahrheit, wie jeder wahre Künstler thut. Der Götzendienst gegen das Publikum seiner Zeit blieb ihm bei seinem Werke fern. —

Im Obigen haben wir uns die Gesammtheit der über ein Werk

Entscheidenden gleichsam als ein grosses Geschwornengericht gegenüber gestellt, das nach der nicht weiter zu erörternden Stimme seines Gewissens (des unmittelbaren Fürwahrhaltens) entscheidet. Nicht anders verhält es sich mit denen, die wirklich urtheilen, nämlich aus Gründen. Denn diese Urtheile, diese Urtheilsgründe sind ja ebenfalls zunächst nichts anderes, als die Anschauungs- und Denkweise, das Wissen ihrer Zeit, angewendet auf ein bestimmtes Werk. Wieder also müssen wir Nachkommen erst prüfen, ob diese Gründe für uns noch Gültigkeit haben, im Einklang sind mit unserm Denken und erweiterten Wissen*). Wie oft und wie arg die Mei-

*) Um eine ganz nahe treffende Bestätigung unserer Ansichten und zugleich einen Prüfstein zu haben, mit dessen Hülfe Jeder untersuche, ob das Urtheil aus dem Standpunkte der Zeitgenossen und überhaupt die frühere Urtheilsweise für ihn noch befriedigend sei, geben wir den schon S. 110 berührten Bericht Burney's über Glucks Sturz der Giganten. Burney war nicht Musiker, nicht Mann vom Fache, konnte folglich kein tiefer begründetes Urtheil haben. Allein er war (was wieder vielen Fachmännern abgeht) ein gebildeter Mann, ein vielgereister und an Erlebnissen und Wahrnehmungen in der Kunst reicher. Und was berichtet er über die Oper?

„Die Sänger waren Monticelli, Jozzi und Ciacchi, mit Signora Imer, Pompeati, die man später unter dem Namen Madame Cornelia besser kannte, und Frasi. Die erste, Frau Imer, überschritt nie die Mittelmässigkeit in Stimme, Auffassung und Handlung; und die Pompeati, obgleich sogenannte zweite Sängerin, hatte eine so männliche und heftige Manier, dass wenig Weibliches an ihr merklich war. Die neuen Tänze von Auretti und der reizenden Violetta (spätern Madame Garrik) hatten viel mehr Beifall als die Gesänge, die für diese Zeit trotzdem beträchtliche Verdienste hatten. Die erste Arie, in G-moll, ist von einer originellen aber monotonen Art. Die zweite Arie hat viel Geniales und Ausgezeichnetes in sich. Dann kommt ein Duett, in dem er viel neue Passagen und Effekte versucht. Die folgende Arie für Monticelli ist sehr eigenthümlich in Melodie und Begleitung; ich erinnere mich einer Störung in der Ausführung der Gesangpartie. Monticelli nannte sie „deutsche Arie." Seine (Glucks) Genossen in Italien schienen in dieser Zeit zuviel zu feilen; und er bedurfte der Feile, die, wenn er sie später angewendet hätte, ihn zum grössten Komponisten seiner Zeit gemacht hätte. Die nächste Arie ist in einem eignen Takt (?) und gleicht keiner andern, der ich mich erinnere. Sie hat grosse Verdienste von Neuheit und Begleitung; der Gesangpartie fehlt nur ein wenig Anmuth und Ruhe. Die folgende Arie, für Jozzi geschrieben, der ein guter Musiker mit einer kleinen Stimme ist, ist voll von neuen und genialen Passagen und Effekten. Diese Arie möchte ich

nung der Zeitgenossen geirrt, ist bekannt genug. Es hat eine Zeit gegeben, die den Nachahmer Virgil über Homer, eine andere, die Giulio Romano über Raphael setzte, eine andre, die nicht abgeneigt war, Kotzebue sich näher zu fühlen, als Goethe. Glucks Fortschritt selber war ja nur dadurch möglich, dass er von den herrschenden Vorstellungen seiner Zeit abging. —

Gluck also war in Wien angesehen und beliebt worden; überall, besonders in musikalischen Häusern, war er willkommen. Auch im Hause des reichen Wechslers Joseph Pergin, dessen beide Töchter die Musik liebten und fleissig übten, war er willkommener Gast, bald unentbehrlicher Freund. Zuletzt, es war zu Anfang des Jahres 1749, fasste er innige Neigung zu der ältern Tochter, Marianne, gewann ihre Gegenliebe und die Zustimmung der Mutter. Nur des Vaters Zustimmung war nicht zu erlangen, ihm schien die Stellung eines Musikers ohne Amt nicht gesichert, nicht genügend. Die Liebenden schworen sich ewige Treue und hofften auf die Zukunft. Gluck aber verliess, sei es, um den Umständlichkeiten des Passwesens, sei es um der Kostspieligkeit der Fahrt auszubeugen, in eine Kapuzinerkutte gehüllt, Wien und wanderte nach Rom, wohin er berufen war, die zweiaktige Oper

Telemacco

(ossia l'Isola di Circe) für das Theater Argentina zu komponiren. Die Oper wurde in Rom, darauf in Neapel mit grossem Beifall aufgeführt.

Diese Oper, in die Zeit von 1749 bis 1750 fallend, mithin ein bis zwei Jahre jünger als Semiramis, erscheint als denkwürdiger Moment in Glucks künstlerischer Entwicklung, der vielleicht nur

gern gut ausgeführt hören in der Oper; sie ist von Anfang bis zu Ende lebhaft gehalten. Etwas muss man von einem jungen Manne, der diese Oper schrieb, erwarten, so unvollkommen sie auch war. Sie wurde trotzdem nur fünfmal aufgeführt."

So spricht nicht irgend Jemand in einem Journalartikel, sondern Burney in seiner Geschichte der Musik. Er beurtheilt Gluck aus dem Standpunkte der zeitgenossischen Oper.

desswegen bisher nicht in seiner vollen Bedeutsamkeit erkannt worden ist, weil die Partitur, soviel wir wissen, nur in Wien vorhanden ist und somit der Betrachtung nicht überall zugänglich war*). Die Bedeutsamkeit der Oper liegt aber nicht sowohl in ihrem künstlerischen Werth, als darin, dass man in ihr den ersten Versuch Glucks erkennt, den Standpunkt der italischen Oper zu überschreiten und zu einem festern dramatischen Gebilde zu gelangen. Der Versuch konnte nicht gelingen, weil die dazu nöthige Grundlage — und dem Komponisten die gereifte Kraft fehlte; Beides sollte ihm erst zwölf Jahre später zu Theil werden. Aber gerade das erhöht das psychologische und kunstgeschichtliche Interesse. Wir überblicken klar die Vorstufen, die zur Vollendung emporführen sollten und nicht übersprungen werden konnten; wir erkennen abermals, dass Künstler und Kunst nicht durch willkührlich anfstossende Einfälle vorwärts geführt werden, sondern durch fortgesetzte und folgerechte Arbeit des Geistes. In den Wissenschaften hat diese Folgerichtigkeit der geistigen Arbeit sogleich erkannt werden müssen, weil hier Selbstbewusstsein des Geistes erste Bedingung ist. Es ist Zeit, auch in den Künsten die Vernunft und ihre Folgerichtigkeit als Lenkerin zu erkennen.

Auf den Text als Grundlage der Oper näher einzugehn, haben wir nicht Anlass, da nur die psychologisch und kunstgeschichtlich bezeichnenden Momente derselben für unsern Standpunkt wichtig sind, die Oper selbst aber von Gluck in späterer Zeit nicht blos aufgegeben, sondern förmlich aufgelöst worden ist. Dies hat bei keiner seiner sonstigen Opern stattgefunden, auch bei Paride ed Elena (von der später zu reden sein wird) nicht in gleichem Maasse. Sie alle — nämlich die aus der frühern Zeit — sind nach und vom Repertoir verschwunden, wie das allen Opern von Händel,

*) Wir verdanken die Bekanntschaft mit der Partitur der gar nicht hoch genug anzuerkennenden Liberalität und Güte des verehrten **Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates**, dieses Vereins, der Liebe und Eifer für die Kunst und ihre Förderung schon so lange und vielfältig bewährt hat.

allen italischen und französischen, den frühern von Mozart u. s. w. geschehn ist. Ferner hat Gluck auch aus andern seiner frühern Opern hin und wieder einen einzelnen Tonsatz (Arie u. s. w. in ein späteres Werk hinübergenommen, wie der allgemeine Brauch seiner Zeit und namentlich von Händel, seinem grossen Vorgänger, auch häufig geschehen war. Anders bei Telemach. Dieses Werk scheint dem Komponisten in späterer Zeit förmlich in dem Licht' einer Fundgrube und Vorstudie vorgestanden zu haben, so vieles hat er aus ihm in jüngere Werke verpflanzt und so viel geistige und künstlerische Motive hat er wieder hervorgezogen, um sie mit gereifter Kraft und an geeigneterer Stelle neu zu bearbeiten. Offenbar hatte er neben der Einsicht, dass die Oper später nicht mehr haltbar sei, die Erinnerung festgehalten, dass er sie mit ernstlicher Hingebung und mit dem Streben nach einer über den damaligen Standpunkt hinausgehenden Dramatik geschaffen habe. Möglich, wenn auch nicht nachzuweisen, dass ihn die Erinnerung an den festern Bau der rameauschen Oper dazu angeregt. Das konnte jedenfalls nur auf die Gestaltung der Oper im Ganzen gewirkt haben; die Musik an sich ist durchaus italisch, nur in einzelnen Momenten mit der höhern Energie des deutschen Geistes durchdrungen; Rameau wird in keiner Note vernommen.

Allein gerade für diesen Zweck, der Oper höhere dramatische Bedeutung und Gestaltung zu geben, sah Gluck sich durch den Text nicht genugsam unterstützt. Gegenstand und Behandlung desselben durch den Dichter gehören der Sphäre des Drama-Spielens zu, das wir nun schon sattsam als die der italischen Oper beobachtet haben. Es kann dabei zu einzelnen Zügen von tieferer Bedeutung kommen, nimmermehr zu einem einigen, auf ein höheres Ziel hingeleiteten Werke. Dass auf der Insel der zauberkundigen und liebesbedürftigen Circe neben Ulysses und seinen in Zauberbanden festgehaltenen Gefährten auch der Sohn des Helden, Telemach, der Sohn des Königs Idomeneus, Meriones, und Asteria zusammentreffen, in der später die Tochter des Idomeneus, die Schwester des Meriones erkannt wird, — dass Circe ihren geliebten Helden durch

Ränke und Zaubergewalt fesseln will, endlich aber doch die glückliche Abfahrt der ganzen Gesellschaft mit anseln muss, — dass Telemach, ausgezogen, den schmerzlich vermissten Vater zu suchen, sich auf der Insel der Zauberin in Asteria verliebt, dann noch von dem Wahnbilde, seine Mutter sei gestorben, ergriffen und so von dreifacher Seelenbewegung hin und hergezogen wird, bis sich Alles glücklich löset und nur Circe mit ihrem wohlverdienten Leid und Zorne zurückbleibt: das hat unmöglich einem wahren Drama festen Grund und Boden und dem Höherstreben Glucks nachhaltige Theilnahme und Kraft ertheilen können.

Woran hat sich nun Glucks neues Trachten erwiesen? — In zweierlei oder dreierlei.

Vor Allem in dem Streben, die Komposition zu grössern Massen zusammen zu schmelzen. So bildet z. B. gleich Anfangs der erste Chorsatz (B-dur $^3/_4$) mit dem Solosatze der Circe, Asteria und Telemachs in demselben Ton und dem wiederholenden Chor ein Ganzes. Ihm folgen zwei für Pantomime bestimmte Instrumentalsätze (A-moll, A-dur $^3/_4$) die durch Wiederholung des ersten Chors mit den frühern Sätzen zusammen gefasst werden. Hier schliesst sich ein zweites Solo der drei Stimmen (A-moll $^3/_4$) und diesem wieder ein kurzer auf den ersten zurükweisender Chor an. Dies Alles ist ein durch Modulation und Schlussweise verbundenes Ganze. Nicht formell, aber der Bedeutung nach darf dieser Masse die vorangehende Pantomime (von neuerer Hand „Ballo“ überschrieben*) A-moll $^3/_4$) dann nach dem zweiten Chorsatze das von ihm und den letzten Worten Circe's vorbereitete Orakel (A-moll $^4/_4$) endlich den folgenden, vom Orakelspruch ergriffenen Chor (E-dur $^4/_4$) hinzurechnen.

In einer andern Weise giebt sich dieses Streben dadurch zu erkennen, dass das begleitete Rezitativ weit häufiger, als in frühern (und spätern) italischen Opern Glucks und der Italiener zur Anwendung kommt, dass das Secco in das begleitete Rezitativ und

*) Die Partitur ist **Abschrift**, von der bekannten Hand des wiener Kopisten, der auch die Mehrzahl der Berliner gluckschen Partituren geliefert hat.

dieses in festgebildete Melodie (Arioso) überführt, so dass die Diktion der Oper zu einheitsvollerm und dabei mannigfaltigerm Zusammenhalt erhoben ist. So hat z. B. gleich nach obigen Sätzen Circe ein begleitetes Rezitativ, das sich erst weiterhin in das Secco hinablässt. Nach ihrer Arie, mit der sie abtritt, treten Asteria und Telemach mit Secco auf, erheben sich daraus zum begleiteten Rezitativ und kehren zum Secco zurück. Die volle Bedeutung des hier angestrebten Fortschritts wird erst später, bei Orpheus, zur Sprache kommen, wenn er in dieser Oper und in Alceste zur Vollziehung kommt. Für diesmal fehlte dem Streben nach Erhebung und Einheit vor Allem der Boden einer ächt dramatischen Handlung.

Endlich bewährt sich aber Glucks höheres Trachten in der Behandlung der einzelnen Momente. Einige gehören allerdings unbedingt dem Standpunkte der italischen Oper an, so z. B. die Bravourarie der Circe; doch es sind ihrer sehr wenige. In der Mehrzahl aller ist ferner jene Weichheit und Nachgiebigkeit vorwaltend, die aus Landesart und Sinnesart des Volks in seine Oper übergegangen war. Gluck hat noch nicht die künstlerische Kraft und den moralischen Muth gehabt, sich bleibend aus dieser Atmosphäre süsser Hingebung in die frischere Alpenluft zu erheben, wohin sein Geist schon verlangte, sich da zu stählen und zu verewigen. So treten in merkwürdigem Wechsel hesperisches Naturell, dem er sich so lange angeschlossen, und deutsches Ringen neben einander. Das Letztere kommt fast nirgends zum vollen Siege; aber gerade dadurch wird es die Vorarbeit zu Glucks künftiger Vollendung.

Bedeutsam und einflussreich ist noch der Umstand, dass sogar der Gegenstand der Oper in seiner Grundlage mit einer spätern Oper Glucks, mit Armida, zusammentrifft. Hier wie dort ist eine zauberkräftige Liebende oder Liebe Begehrende Träger der Handlung; hier wie dort muss sie sich zuletzt verlassen sehn und füllt die vereinsamte Scene mit ihrem Schmerz und ihrem Zorn.

Gehen wir nun zur Betrachtung der einzelnen Sätze über.

Die Ouvertüre — also vor allen Dingen keine Symphonie — des Telemach ist gleich zu Anfang eine Bestätigung unserer An-

sieht — später als Ouvertüre zu **Armida** verwendet werden. Der ganze Inhalt, Maestoso-Einleitung und Allegro, die ganze Gestaltung ist beibehalten, namentlich von der Einleitung der glanzvolle, ritterliche Hauptgedanke, — allerdings weniger passend für den herrlichen Dulder Odysseus und seinen „verständigen" Sohn, als für die ritterlichen Abentheurer des Mittelalters, — auch jener schmerz- oder reuvolle Zug,



der ebenfalls mehr dem Mittelalter, als hellenischer Zeit gemäss ist und desshalb in Armida den Schluss der Ouvertüre macht, während im Telemach mit dem Hauptsatze des Allegro geschlossen wird. Beides mit Recht. In der jüngern Oper ist Armida Hauptperson und Mittelpunkt allen Antheils, im Telemach Circe nur die Bewegerin und Bedroherin; ihr Leid am Schlusse der Oper erscheint nur als gerechtes Ende ihrer Ränke.

Die **Pantomime** (A-moll) karakterisirt die Stimmung der mit frommen Bräuchen und Weihen vor die Gottheit Tretenden und das Orakel Erflehenden ganz wohl, wenngleich man den Schluss des ersten Theils (es ist zweitheiliger Liedsatz) mehr der musikalischen Gewohnheit als dem Inhalte beimessen darf.

Der erste **Chor** (No. 2*) durch eine Geigenfigur etwas angeregt, ist fliessend, angenehm bewegt, wohlklingend. In gleichem Sinne schliesst sich der **Solosatz** der Circe, Asteria und Telemachs an, zuerst durch einen festgehaltenen Rhythmus des Gesangs karakterisirt, dann auf die Geigenfigur zurückgreifend. Der **Chor** wiederholt im Wesentlichen dieselbe Weise.

Ihm folgt neue **Pantomime** (No. 3) ein sanftbewegter Satz in

*) Diese No. 2 und die weiterhin vermerkten Nummern sind in der Partitur von neuerer Hand eingetragen. Sie sind nicht einmal vollständig, wie man leicht erkennt.

A-moll und ein zweiter verwandter in A-dur, worauf der erste Chor wiederholt wird.

Angeregter tritt der zweite **Solosatz** (A-moll $3/4$) in Rhythmen von drei und drei Takten, mit dem Ausdrucke der Beunruhigung auf; die Frauen sind von Liebe, Telemach vom Verlangen nach dem Vater, den er sucht, bewegt. Der **Chor** schliesst wieder in C-dur ab.

Circe gebietet (Rezitativ) zu schweigen; die Gottheit strahle nie gesehenen Glanz. Der Chor fleht um das Orakel, zu jener Geigenfigur zurückgreifend. — Alle bisherigen Sätze sind, jeder für sich genommen, kurz; keiner ist von tieferer Bedeutung, keiner bietet neue oder erhöhte Stimmung, von keinem lässt sich wohl mehr sagen, als wir vom ersten Chor oben gesagt. Allein sie bleiben ein fest zusammengehöriges Ganzes, — das sich alsbald noch weiter erstreckt, — und darin liegt das Neue und Bedeutsame, wenn man auf die andern Opern Glucks und der Italiener jener Zeit hinblickt.

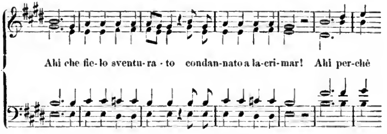
Nun spricht das **Orakel** zu Circe: sie heische Mitleid und mache so viel Unglückliche? die Liebe (der Liebesgott) verschmähe tyrannische Gewalt, und die Strenge feindlicher Gestirne verdamme zu ewigen Leiden. Die Stimme des Orakels ist Bass (ernst genug wenn Ulysses Tenor, Telemach Alt, Meriones Diskant singt) das Quartett allein leitet ein und begleitet; der Gesang, nach der Einleitung so



beginnend und in gleicher Weise (mit verbreitertem Schlusse) noch zwei Strophen durchschreitend, ist ernsthaft und würdig genug gehalten. Wie ein Orakel spricht, war unserm Meister noch nicht

bewusst; er sollt' es erst sechzehn Jahre später, bei Alceste, erfahren.

Und nun tritt der Chor ein, —



derselbe Chor, der einst in Alceste, nach Es-dur versetzt und kräftiger gezeichnet, die Einleitung bilden sollte. Hier im Telemach ist er etwas weiter gestreckt und hält an seinem Motive fest, während in Alceste die Klagen der Solostimmen eingreifen; hier ist das Orchester durch nachschlagende Achtel in den Geigen in Unruhe gesetzt, in Alceste ist die Haltung einfacher und grossartiger. — Ein Bedürfniss der Entlehnung war nicht vorhanden, dazu ist die Erfindung nicht bedeutend genug. Man erkennt nur, dass die ältere Oper dem Komponisten gegenwärtig geblieben sein muss*).

Das folgende begleitete Rezitativ ist bedeutsam genug, den Stolz und die Betroffenheit der Zauberin zu zeichnen. Die Arie derselben (No. 4) tritt, ganz nach herkömmlicher Weise und Form, mit hochtrabendem Vorspiel, HS. — MS. — DC. und grosser Bravour einher. Versetzt man sich einmal auf ihren Standpunkt, so kann man sie bedeutend nennen; das Thema

*) Auch in der aulidischen Iphigenie finden wir in dem Chore „O Diane, sois nous propice" seinen Nachklang. Es ist ein bedenklich und meist unfruchtbares Geschäft, dieses Aufsuchen von Anklängen und Entlehnungen. Hier aber bezeichnen sie einen Entwickelungsmoment in Glucks Leben.



(la calma anch' io) tritt stolz und kräftig gezeichnet auf, die ganze Kantilene ist wohlgeführt, die Koloratur fliessend und vortheilhaft für die Sängerin, — was wäre für Circe mehr zu thun gewesen? die Zeit der Zauberin Armida war noch lange nicht gekommen.

Nach weiterstrecktem Rezitative folgt ein Terzett (No. 5) der Asteria, des Meriones und Telemach, so anmuthig und wohlklingend, wie irgend eines jener Zeit; die Stimmen lösen sich ab und verbinden sich wieder (gelegentlich mit einer kleinen Nachahmung) ganz artig, wenn auch ohne karaktervolle Unterscheidung.

Nun findet sich wieder eine dieser Verkettungen verschiedner Sätze, die Glucks Streben nach grösserer Einheit und Eindringlichkeit zu erkennen geben. Nach dem Schlusse des Terzetts erzählt Meriones den andern Beiden von unheimlichen Begegnissen, die er gehabt, von einer klagenden Stimme, die zu ihm geredet. Hier geht das Secco in Arioso über, es folgt Rezitativ*), dann ein neues Arioso, dann abermals Rezitativ, wieder Arioso, nochmals Secco, dann Rezitativ und endlich

eine Arie (No. 6) des Telemach, nicht tief, aber edel gehalten, fliessend und beredsam geschrieben, ganz frei vom Modetand jener Zeit. Sie, wie das Terzett, würde noch heute gern und mit Theilnahme gehört werden; das Bemerkenswerthe für unsern Standpunkt ist aber, dass hier eine Folge von neun verschiednen Ton-

*) „Rezitativ" soll ein für allemal begleitetes Rezitativ bezeichnen.

formen vor uns steht, die sich zu einer grössern Masse zu einen streben, während nach damaliger Weise Zerstückelung des Ganzen in zusammenhanglose Theile die Regel war und jeder Theil nur für sich zu gelten trachtete. Mag man auch in dieser Masse mehr Aneinanderreihung als innere Verschmelzung anerkennen, immer bleibt das Streben nach Einheit festgestellt und damit der erste beachtenswerthe Versuch, zur Einheit des Drama's vorzudringen.

Sogleich folgt wieder eine grössere Zusammensetzung. Telemach und Meriones haben sich entfernt, Asteria bleibt allein, betrübt über Telemachs Entfernung. Ihr Monolog bildet sich aus Secco, Rezitativ, einer gefühlvollen Ariette, Rezitativ und Arie (No. 7), die zwar nicht ohne Gefühl, aber ohne den genügenden Aufschwung geschrieben ist, diese Reihe von Sätzen zu krönen. Allerdings gewährte die elegische Stimmung der Scene und der hingegebene Karakter Asteria's nichts Besseres — und so gab sich denn Gluck dieser an sich schon ermüdenden Stimmung in der ganzen Endlosigkeit damaliger Arienform hin.

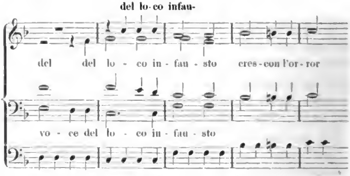
Wir übergehn ein langes Secco und eine lange, weichliche Arie des Ulysses, um die beiden jungen Helden in jenem Walde der Trauer und Schrecken wiederzufinden. Ein Vorspiel zu ihrem Rezitative



deutet die Stätte unheimlicher Klagen an; einst werden wir dem Gedanken (nicht dem Tonbilde) in voller Reife wieder begegnen, wenn Alceste den Hain des Todes betritt, sich als Opfer darzubringen.

Seltsam trifft es sich, dass auch hier, im Chor der Zaubergefangenen (No. 8),





dessen Bedeutsamkeit einleuchtet und der den Eindringenden (Telemach) ermahnt, den Ort der Schrecken zu verlassen, im Grundkarakter an einen Chor aus Alceste (Che annunzio) mahnt, so handgreiflich auch beide in den einzelnen Zügen auseinandergehn.

Wir übergehn ein Rezitativ der beiden Jünglinge. Telemach fodert von den Unsichtbaren Kunde über seinen Vater. Seine Frage



ist das Urbild zu der Einleitung in die aulidische Iphigenie, nur hier weiter geführt und in dem folgenden Chor



noch nachdrücklicher wiederholt. Die Führung des Chors in Oktaven wird in Alceste, im Priesterchor, wiederkehren.*)

Sogleich folgt (nach Rezitativ) wieder eine bedentsame **Arie** (No. 9) Telemachs, der den Geist seines Vaters anruft. Die Arie ist an sich bedeutsam, für uns ist sie es noch dadurch, dass sie gleich nach dem Eingang das vollständige Motiv zu dem Beschwörungsprodukte Armidens und Hidraots



darbietet, auch mit der Instrumentation der Hörner und Oboen, und mit Beharrlichkeit verarbeitet. Auch abgesehen hiervon kann die Komposition noch bis heute lebhafter Theilnahme von Jedem, der sie kennen lernt, sicher sein. Sie erhebt sich hoch über den Standpunkt der damaligen italischen Oper.

Wir müssen uns kurz fassen, übergehen daher das Rezitativ, das **Quartett** (No. 10) der Circe und der drei Männer, das an-

*) **Fétis** giebt an, dass dieses Thema ursprünglich einer Messe von **Feo** gehöre, deren Partitur sich in der Bibliothek des pariser Konservatoriums befinde. Wir haben keinen Grund zum Zweifel, mögen aber den Entlehnungen nur da folgen, wo sie zur Karakteristik dienen. Gluck wird nicht grösser und nicht kleiner, mag ihm dieser Satz gehören, oder nicht, mag er ihn von Feo genommen haben, oder zufällig auf ihn gerathen sein.

schliessende Arioso des Ulysses, das Terzett der drei Männer (sehr kurz), das Rezitativ der Circe, den Chor ihrer Begleiterinnen (einstimmig, mit Orchesterbegleitung) und dessen vierstimmige Wiederholung. Alle diese Sätze bieten mancherlei Angenehmes, nichts Bedeutendes. Dasselbe müssen wir von der Arie des Meriones (No. 1 im zweiten Akte) und von dem Duett (No. 2) desselben mit Ulysses sagen, in dessen fast ununterbrochenen Terzen- und Sextengängen Gluck ganz auf italischem Boden steht.

Bedeutender tritt darauf Circe mit Rezitativ und Arie (No. 3) hervor, in der sie „die Schreckensgebilde der ewigen Nacht von ihren kimmerischen Sitzen“ herbeiruft. Der Zaubersang, schwarz und hohl genug gemalt, kehrt zum Rezitativ zurück und der Chor (No. 4) der Geister antwortet,



den Diskant mit Oboen und Fagott in drei Oktaven, die andern Stimmen mit hochliegendem Quartett unterstützend, schauerlich genug. Circe spricht weiter zu ihnen (Arioso) in steigender Aufregung ihrer Zaubergewalt und wieder antwortet der Chor, den Unwürdigen bedrohend, der Circe verrathen. Und zum dritten Mal erhebt Circe (Arioso) ihren unheilschwangern Spruch. Wieder stehen wir vor einer zusammenhängenden Reihe von Sätzen, die diesmal ein bedeutendes Nachtbild aufstellen.

In dieser ganzen Reihe von Sätzen lässt sich die dramatische Macht voraus erkennen, die Gluck einst entfalten sollte, ohne dass irgend eins seiner diesmaligen Tonbilder später zur Verwendung gekommen wär'. Es ist erhebend, wie er sich, dem Löwen gleich, der Blut geleckt, aufrichtet, wo sich nur eine Spanne Raum bietet,

darauf zu fussen. Aber das Alles konnte nicht zur Vollendung führen; es steht folgenlos im Drama, oder vielmehr: das Drama fehlt dem tragischen Beginnen.

Daher sinkt im weitern Verlauf auch Glucks Kraft; in der bald folgenden Arie des Ulysses steht er ganz in der grossen italischen Arie mit HS. — MS. — DC., nur ohne Bravour und in wahrhaft grossartiger Führung. Es ist eine von den bei Metastasio und seinen Zeitgenossen beliebten Gleichnissarien, wo das Bild des Dichters dem Komponisten den Stoff zu entsprechendem Tonbilde gewährt.

Müssen wir uns auch versagen, über den weitern Verlauf der Oper und die noch, zum Theil höchst bedeutsam hervortretenden Sätze zu berichten, so bleibt jedenfalls die Arie der Circe „Sa estingue non bastate il mio funesto ardor" (A-dur $^{3}/_{8}$) zu erwähnen, die sich mit allen irgend wesentlichen Momenten, ja fast Note für Note in der tauridischen Iphigenia in der Arie „Je t'implore et je tremble" wiederfindet. Es ist das derselbe Tonsatz, den man aus Seb. Bachs B-dur Suite, wo er als Gigue steht, kennt*).

Hiermit scheiden wir von dieser Oper, mit dem Bewusstsein, ihr nicht vollkommen gerecht geworden zu sein, da allseitige Ausführlichkeit mit dem Raum und der Rücksicht auf das Ganze nicht verträglich ist. Fassen wir noch einmal das ganze Werk in raschem Ueberblicke zusammen, so haben wir Folgendes über dasselbe auszusprechen. Es zeigt in einem Theil seiner Sätze die Weichheit und Milde des italischen Naturells, unter dessen Einflusse Gluck

*) Die Uebereinstimmung ist so weitreichend, dass es an ein Wunder gränzen würde, wollte man sie zufälligem Zusammentreffen zweier so weit von einander abstehender Geister beimessen. Es bleibt also nur anzunehmen, dass Gluck irgendwo, vielleicht in Prag oder Wien, die bach'sche Komposition kennen gelernt, ihre Dramatik tief empfunden und bewahrt hat, bis Tekmach sie heraufrief. Möglich war die Bekanntschaft jedenfalls, da die bach'sche Gigue bereits 1726—30 und dann wieder 1731 in einer Sammlung veröffentlicht worden ist, die den Titel hat: „Clavir Ubung bestehend in Präludien" u. s. w. Man sehe das Vorwort zum dritten Jahrgange von Bachs Werken, herausgegeben von der Bach-Gesellschaft.

seine höhere Kunstbildung empfangen und so lange gelebt hatte, und zu dessen Stätte, zu dessen vornehmsten Sitzen — Rom und dem sonnigsüssen Neapel — er wiederkehrte; es zeigt diese Stimmung vielleicht reiner als irgend eine andre glucksche Oper. Dabei hält es sich von den Hauptverirrungen der italischen Oper, der Weitschweifigkeit und Einförmigkeit der Form und der überallhin ergossenen Koloratur fern; nur ein oder zweimal giebt es sich ganz der alten Weise hin. Neben diesen Italien zugeneigten Partien, und zum Theil in ihnen selber, ist ganz unzweideutig ein Trachten nach Erhebung auf einen höhern und zwar dramatischen Standpunkt, nach dramatischer Erfassung der einzelnen Momente, nach Verknüpfung derselben zu einem Ganzen rege geworden und hat zu bedeutenden Gestaltungen, wenn auch nicht zu vollem Gelingen geführt. Diese Gestaltungen leben im Komponisten fort und kehren in der Zeit höherer Reife und unter der Gunst von Aufgaben wieder, die das Gelingen möglich machen; sie treten theils in ihrer ursprünglichen Gestalt in die spätern, glücklicher begründeten Werke, theils wirkt ihr Sinn in denselben fort.

So ist die Oper, wie wir oben gesagt, der merkwürdige Vorversuch für die Reformation der Oper, die Gluck später vollführen sollte, und ferner ist sie, da sie sich in ihrer eignen Gestalt nicht erhalten konnte, mit bedeutenden Theilen und Gedanken in die spätern Werke der gereiften Reformation übergegangen. Dies scheint uns die tiefere Bedeutung der Entlehnungen, die Gluck sich bei den spätern Werken erlaubt hat. Dergleichen etwa der Armuth des erfinderischen Geistes beizumessen, würde ein Verkennen der künstlerischen Schöpferkraft sein, die sich auch in Gluck reich genug bewährt hat, und die man eben sowohl bei Händel, Bach, Mozart, Spontini anzweifeln dürfte, als bei Gluck; denn sie alle (und viele Andere) haben gelegentlich Entlehnungen ausgeführt, — keiner häufiger, als Händel.

Bei alle dem ist nicht zu leugnen, dass dergleichen Verfahren für unser modernes Bewusstsein etwas Befremdliches hat, da wir uns ein Kunstwerk nicht anders vorzustellen gewohnt sind, als aus

Einer Idee, aus Einem Antrieb' in Einem Ergusse hervorgegangen. Wie ist nun diese Vorstellung, die offenbar auf gutem Grunde beruht, mit den Abweichungen hervorragender Künstler in Einklang zu bringen?

Wir machen erstens darauf aufmerksam, dass grössere Werke, z. B. Opern, unmöglich in einem einigen Ergusse geschaffen werden können; dazu sind sie zu weitumfassend und wechselvoll. Man fasst zuerst die Idee des Ganzen, (wenn nicht gar irgend eine Einzelheit sich unabweislich vorandrängt) trägt sie lange mit sich herum, sieht sie sich ausbilden und vielleicht in einzelnen Zügen verwandeln; helle Anschauung dieser Partie, Zweifel oder Unklarheit über jene treten nebeneinander, Momente gänzlichen Erfülltseins wechseln mit Momenten ruhigen Sinnens oder gar der Abkühlung und Zerstreutheit, — Niemand vermag monate- oder jahrelang die Begeisterung festzuhalten, kein Nervensystem würde sie nur einen Tag lang ertragen, ohne in Wahnsinn oder Tod zu sinken. Begeisterung ist ein Blitz, der zündet, kein Ofen, der nachwärmt. Nun! jene Momente des Nachlassens gehören dem Nachsinnen, der Erinnerung; durch nichts Tieferes geleitet und bedingt, hilft sich der Künstler, wie er kann, und seine Kunstbildung und Intelligenz muss die Ergebnisse aller Momente zu einem Gusse zusammen zu schmelzen trachten.

Zweitens war in früherer Zeit, namentlich für die italische Oper — und für Glucks Verhältnisse, die Nothwendigkeit innerer Einheit noch gar nicht so klar und allgemein erkannt, dagegen der Anspruch, Vieles und schnell zu schaffen unnachsichtlich gestellt. Was ein Bach, ein Händel, was die italischen Operisten (S. 82) nach amtlicher und persönlicher Stellung zu liefern hatten, übersteigt der Masse nach so weit das Maass unserer Zeiten, dass man es begreiflich, ja unvermeidlich finden muss, wenn sie sich halfen, wie sie konnten. Ihre mehr lyrischen als dramatischen und karakteristischen Sätze (wofern sie nicht gar blosses Tonspiel waren) waren nicht festgewachsen an dem Stamm einer alles bedingenden Idee, konnten daher um so leichter verpflanzt oder übertragen werden.

schwanden nun bei dem Andrang neuer Werke die frühern aus der Erinnerung der Menschen, hielt der Komponist sie nicht in ihrer Ganzheit wiederherstellbar, so folgte daraus keineswegs, dass nicht Einzelnes aus ihnen im Gedächtniss und der Neigung des Komponisten haften blieb und sich bei passender Gelegenheit ihm wieder einschmeichelte, oder im Nothfall' Aushülfe bot, namentlich wenn im spätern Lebensalter die Zeit unbequem drängte; — und Gluck war bei der aulidischen Iphigenie 60, bei Armida 63 Jahr alt. Aehnliches ist bei den alten vielbeschäftigten Malern zu beobachten, die sich nothgedrungen bald von ihren Schülern helfen liessen, bald — entlehnten.

Endlich und besonders haben wir uns, — das sei auf Anlass der unleugbaren und bedeutungsvollen Entlehnungen und ihrer Betrachtung gesagt, — ein für allemal von jener unseligen Reminiszenzenjagd loszusagen, dieser wohlfeilsten und unfruchtbarsten Art von Kritik. Wie sich ehedem die Philologen darin gefielen, Parallelstellen zusammenzutragen und zu zeigen, dass schon der und jener Poet Gleiches gesagt, wie der ihrige: so wissen sich die musikalischen Dilettanten viel damit, Tonphrasen aufzujagen, die schon einmal dort oder da zum Vorschein gekommen seien. Sie vergessen dabei, dass gewisse Tonverbindungen gleich gewissen Redesätzen sich nothwendig überall oder häufig wiederholen müssen, weil sie allgemeine, überall wiederkehrende Vorstellungen oder Aeusserungen enthalten, dass ferner andre Formen und Ausdrücke bei demselben Komponisten wiederkehren müssen, — wir könnten ebensowohl von Mozart und Beethoven, als von Gluck und Händel, als von Raphael und Homer deren anführen, — weil sie der eigenthümlichen Vorstellungsweise des Künstlers gemäss und unentbehrlich sind; endlich vergessen sie, dass überhaupt die Bedeutsamkeit einer Komposition selten in irgend einem Motiv' oder einzelnen Satze, sondern in der Verarbeitung, dass heisst in der Verfolgung und Verknüpfung desselben mit andern liegt*).

*) Niemand von den nennenswerthen Schriftstellern über Musik ist emsiger gewesen im Aufsuchen von Parallelstellen, als Chrysander in seiner Bio-

Wir kehren zu Gluck zurück.

Während er mit seiner Oper in Italien Glück machte, sollte auch in Deutschland einer seiner innigsten Wünsche der Erfüllung nahe treten. Pergin, der geliebten Marianna Vater, starb zu Anfang des Jahres 1750. Sobald Gluck davon Nachricht erhalten, eilte er nach Wien zurück, suchte die schon früher ihm günstige Mutter mit den Töchtern in ihrer Zurückgezogenheit auf, erneute seine Werbung und erhielt nun ohne Bedenken das Jawort von der Geliebten und ihrer Mutter; beide waren ihm ja stets geneigt gewesen. Am 15. September 1750 wurde der Bund der Ehe für das Leben geschlossen; Gluck hatte für das ganze Leben eine treue theilnehmende Gefährtin, sie einen Gatten gewonnen, der neben allen Thaten einer ruhmvollen und reichbelohnten Laufbahn ihr ein Herz voll unwandelbarer Liebe bewahrte. Nichts störte, nichts trübte den stillen Verlauf dieses häuslichen Lebensglücks, nichts ist hier zu erzählen von Anfechtungen oder Abweichungen, von kleinen Ver-

graphie Händels. Eine Melodie aus Agrippina findet er (Th. 1. S. 196) dreimal in spätern Werken benutzt, wahrscheinlich von Händel aus Alessandro Scarlatti genommen, einem Duett von Mark' Antonio Cesti (um 1660) angehörig, wo nicht aus einem Volkslied' auf der Strasse oder Bühne aufgegriffen. Einen andern Satz weiset er in elf Wiederholungen bei Händel, Bach, Steffani, Perti nach und bemerkt, dass er aus dem alten Kirchengesang' stamme und schon im 16. Jahrhundert vielfach für den „gelehrten Kontrapunkt“ ausgebeutet worden sei. Es würde nicht schwer halten, denselben Satz noch hundert- oder tausendmal aufzuweisen, denn er ist nichts als die diatonische Tonfolge eine Quarte weit auf- und abwärts (g a h c̄ h a g) geführt, bald so, bald anders rhythmisirt, bald mit dieser, bald jener Abweichung vom geraden Gange.

Welchen Werth die Aufsuchung von Parallelstellen für den Philologen hat, wagen wir nicht zu bestimmen; denn wir tragen gerechte Scheu, in ein Fach hineinzureden, das nicht das unsrige ist. Im Kunstgebiete scheint uns auf dergleichen Parallelismen weniger anzukommen, als darauf, die Bedeutung der Sätze technisch und geistig zu ergründen; und gerade das Beides wird noch von Allzuvielen versäumt oder nicht mit vollem Ernst und Nachdruck betrieben.

Es versteht sich, dass diese Bemerkung im Mindesten nicht unsere Schätzung der chrysanderschen Arbeit schmälern kann, deren Verdienstlichkeit ganz wo anders liegt.

irrungen oder störenden Erinnerungen. Liebe, Werbung, Ehe, Alles ging ohne Verwickelung, ohne die mindeste Romantik besonderer Wonnen und Schmerzen gleich einem klaren Bache, der still durch die Ebene zieht, dahin. Gluck bedurfte der Stille und Befriedigung im äussern Leben, um seine grossinnigen Anschauungen und Gedanken zu später aber voller Reife austragen zu können. Er vollendete mit der Langsamkeit des Bildhauers, als er erst zu den rechten Werken gelangt war.

Noch war er nicht dahin gelangt. Die nächste Aufgabe war, die Oper

La clemenza di Tito

von Metastasio in Musik zu setzen. Er brachte sie 1751 in Begleitung seiner Gattin, die von nun an ihn meistens auf seinen Reisen begleitete, nach Neapel und dort zur Aufführung.

In Neapel lebte der hochgeehrte und hochbegüterte Kastrat Gaetano Majorano, genannt Caffarelli, und unter diesem Namen berühmt. Er hatte in Glucks Oper eine Rolle übernommen. Gluck, in seinem erhöhten Selbstgefühl, stattete nach seiner Ankunft Niemandem den Antrittsbesuch ab, auch dem Caffarelli nicht, der gleichwohl längst an die Huldigungen Aller gewöhnt war. Der Sopransänger stutzte, indignirte sich, erzürnte sich über die unerhörte Anmaasslichkeit des nordischen Maestro, der erst in Neapel lernen solle, was Gesang sei — und schloss damit, Gluck den ersten Besuch zu machen. Man war eine zeitlang gespannt, zuletzt lernten Beide sich gegenseitig schätzen und befreundeten sich. Uns Neuern mag dies Hahnen-Kapaunengefecht gegenseitigen Stolzes possierlich und Gluck im Unrecht erscheinen gegen die herkömmlichen und ganz verständigen Gebote der Höflichkeit. Indess hatte die Sache noch eine ganz andre Seite. War auch Gluck in Italien längst anerkannt, hatte er auch eben, ein Jahr früher, seinen Telemach in Neapel aufgeführt und zur Geltung gebracht, dennoch blieb er der Fremde, der tedesco, der Schüler Italiens, und das Selbstgefühl der Italiener, das leicht in Stolz und Eitelkeit umschlägt, auch

wohl der Neid manches Kunstgenossen, der sich vom Ankömmling verdrängt meinen konnte, blieben wach und rege, konnten den Boden unterwühlen. Dem gegenüber auf den Sieg des Werkes warten, war bedenklich; wer weiss, was bis zur entscheidenden Stunde geschah? Hier galt es, dem nationalen Stolze den geschärftern persönlichen gegenüberstellen. Gluck trat als Herr auf, und er war Herr. Weltklugheit hat er stets gezeigt; Stolz gegen einen Kastraten? das ist dem Manne nicht zuzutrauen. Eher mag ihm schon damals die Frage aufgestiegen sein, was denn diese Wesen der Oper eigentlich sein könnten? Doch hat er ihrer noch lange nicht entbehren können.

Dass diese Auffassung des Hergangs nicht aus der Luft gegriffen ist, zeigt ein zweiter Vorfall, den Reichardt in seinen Studien für Tonkünstler (wahrscheinlich nach mündlicher Ueberlieferung aus Italien) erzählt. Gluck hatte für seinen Titus auch die Arie Se mai senti spirarti sul volto gesetzt. Gegen sie hatten sich alle neapolitanischen Maestri, Alles was „vom Fach" in Neapel gegenwartig war, förmlich verschworen. Es galt besonders einem Satze, den das Orchester gegenüber einem Halteton der Singstimme auszuführen hatte; man mochte wohl nach der losen Orchesterbehandlung, die die Italiener gewohnt waren, urtheilen, während Gluck auf Caffarelli's Stimmkraft rechnete, der die Arie singen und den Ton gegen das Orchester aushalten sollte. Die Kritiker blieben aber dabei nicht stehen; sie behaupteten, es seien „Satzfehler," Verstösse gegen die Regeln der Komposition in jener Stelle, und legten zuletzt die Partitur dem hochverehrten, damals 67 Jahr alten Francesco Durante, dem Gründer der neapolitanischen Schule, zur Entscheidung vor. Der Alte war, wie wohl vorkommt, einsichtiger und gerechter als die Jungen. Er sprach: „Ich mag nicht entscheiden, ob diese Stelle den Regeln der Komposition so ganz gemäss sei; allein das kann ich Ihnen sagen, dass wir Alle, bei mir angefangen, uns höchlich preisen dürften, einen solchen Satz gedacht und geschrieben zu haben." Der Alte, der nicht bloss Theoretiker sondern auch Praktiker war, scheint schon an sich erfahren

zu haben, was von dem Absolutismus der sogenannten Satzregeln zu halten sei. Der Vorgang ehrte zuerst ihn.

Der Erfolg der Oper machte die Widersacher verstummen. Mit neuem Ruhme kehrte Gluck im Dezember nach Wien und in den Kreis seiner Freunde und Bewunderer zurück.

Jene Arie (Se mai senti spirarti sul volto) an der sich die neapolitanische Kritik versucht, hatte den Feldmarschall Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, einen Liebling Marien Theresiens und leidenschaftlichen Musikfreund, neugierig gemacht. Der Prinz hielt eine eigne Kapelle unter Leitung des Hofkapellmeisters Giuseppe Bono, mit der er wöchentlich Akademien (Konzerte) vor geladenen Gästen gab. Er liess die Arie in Partitur kommen und sie durch die Kammersängerin Heinisch in der nächsten Akademie vortragen. Sie fand grossen Beifall und bewirkte, dass der Prinz Gluck in seine Nähe zog. Gluck liess für den Prinzen viele seiner Symphonien und Arien abschreiben, führte auch in den Akademien die erste Geige persönlich an. Dergleichen Verhältnisse zum Prinzen und das dafür zu zahlende Honorar wurden durch Kapellmeister Bono vermittelt; auch Dittersdorf, der wackre Komponist des „Doktor und Apotheker“ und andrer komischer Opern, und vorzüglicher Geiger, stand im Dienste des Prinzen.

Dieses Verhältniss hat für uns nur ein Interesse: es gab Anlass zu einer neuen Komposition Glucks.

Der Prinz nämlich lud zu Anfang des Jahres 1754 Kaiser und Kaiserin nebst einigen Mitgliedern der kaiserlichen Familie und des Hofes zu Festlichkeiten auf sein in der Nähe der ungarischen Gränze belegnes Lustschloss Schlosshof ein. Dass in der Reihe der Festlichkeiten Musik nicht fehlen durfte, versteht sich. Kapellmeister Bono erhielt Auftrag, zwei dramatische Spiele von Metastasio zu komponiren*), Gluck übernahm gleichfalls die Komposition eines Festspiels:

*) Wir kennen nur das eine, L'isola disabitata. Die Komposition ist ganz in herkömmlich italischer Weise. Vorauf geht eine Symphonie in drei

Le Cinesi

von **Metastasio**, nicht zu verwechseln mit der dreiaktigen Oper L'eroe cinese, die Metastasio 1735 gedichtet und Kapellmeister Reutter komponirt hatte.

Das Gluck'sche Festspiel, das am 24. September 1754 zur Aufführung kam und in Metastasio's Werken als „Le Cinesi. Azione teatrale rappresentata in Schlosshof (li 24. Settembre) l'anno 1754 in presenza dell' Augustissima Corte" aufgeführt ist*), hat einen höchst einfachen Inhalt. In einer chinesischen Stadt finden sich Lisinga, ein vornehmes Fräulein, Sivene und Tangia, ihre Freundinnen, und Silango, Lisinga's Bruder und Sivene's Liebhaber, ein junger, eben von der Reise nach Europa zurückgekehrter Chinese, in einem Zimmer im Hause der Lisinga zusammen. Die drei Mädchen sinnen am Theetisch' auf eine unschuldige und neue Unterhaltung; Silango hat sie an der Thür belauscht und tritt ein, den „Nymphen" (Ninfa ist eine Höflichkeitsphrase für jedes mögliche Frauenzimmer, wie bei uns „schönes Geschlecht") seine Dienste anzubieten. Erst wollen die scheuen Mädchen ihn fortschicken, dann lassen sie sich seinen Beirath gefallen. Kurz, es läuft darauf hinaus, dass dramatische Scenen, von Lisinga eine heroische, von Sivene eine pastorale u. s. w. vorgeschlagen und probeweise gleich ausgeführt werden. Dies giebt Anlass zu einigen Arien, die durch das unvermeidliche Secco aneinanderhängen. Dem Ganzen geht die herkömmliche Symphonie in drei Sätzen voran; der erste Satz (D-dur) mit Quartett, Oboen und Hörnern, munter und rührig,

---

Sätzen, dasselbe lockre, leichte, gedankenlose Gespiele mit oberflächlich aufgegriffnen, bedeutungslosen Motiven, wie gewöhnlich, übrigens fliessend und gemein-lustig; das Secco uferlos, z. B. gleich zu Anfang 64, nach der ersten Arie 47 Zeilen, die Arien in bewusster Form (HS. MS. DC.) bedeutungslos, aber mit fliessender Koloratur, zum Schluss' ein flacher, geringer Chorsatz. Der gute Bono hat es gemacht, wie die Meisten.

*) Die Partitur, die unserm verdienten Vorgänger Schmidt nicht bekannt ist, befindet sich in Abschrift in der K. Berliner Bibliothek. Der Titel lautet hier: „Le Cinesi, componimento drammatico, che introduce ad un Ballo."

aber (nach unsern heutigen Begriffen) ordinär, wie für ein Vorstadttheater; der zweite Satz (H-moll) ein liedförmiges Adagio, sinnig aber etwas langweilig; der dritte Satz (D-dur) so beginnend —



und im gleichen Sinne fortgehend. Die Orchesterbehandlung entspricht der Geringheit des Inhalts; das Quartett hat den Satz zu führen, Oboen und Hörner füllen oder verdoppeln; Pianostellen werden nur von Geigen und Bratsche, Fortestellen vom Tutti vorgetragen.

Nun hebt sich der Vorhang und uns empfängt ein Secco von 85 Zeilen. Jetzt kündigt Lisinga ihre Rolle an: „Dies ist die königliche Stadt der Epiroten, ich bin Hektors treue Wittwe, mir zur Seite der kleine Astyanax, bleich von Furcht . . . . "; im begleiteten Rezitativ und dann in der Arie schilt sie Pyrrhus, beschwört sie ihn, das unschuldige Kind zu schonen u. s. w. Es ist eine durchaus pathetische Arie; man müsste sie für ernstlich gemeint nehmen, wenn nicht die Handlung widerspräche. Das aber wird Glucks kleinste Sorge gewesen sein. Waren schon die grossen Opern Italiens mehr Spiel und Zeitvertreib als Ernst, so konnte das Spiel vor den hohen Herrschaften gewiss nicht mehr beabsichtigen, als Gelegenheit zu mancherlei wechselnden Unterhaltungen zu geben. Man hörte gern pathetische Scenen, — hier war eine; man liebte Zärtlichkeit (wenn auch etwas altmodige) und Süssigkeit, mit di-

versen Passagien verbrämt, — die folgende Arie bringt das. Auf Silango's Einladung erhebt sich die schöne Sivene und kündigt an: sie stelle sich eine unschuldige Nymphe vor, Licoris geheissen, die dem Tyrsis verlobt sei und ihn anklage, sie zu wenig zu lieben. Genug, es folgt eine dritte und vierte Arie, ein (etwas schwerfälliges) Quartett aller Debütanten schliesst.

Es würde sehr pedantisch sein, mit Gluck über einen Scherz noch nach hundert Jahren zu rechten; im Gegentheil, er hat wohlgethan, die Gäste so, wie ihnen behagte, zu unterhalten; und sich der einträglichen Aufgabe (Gluck wie Bonno erhielten goldne mit Dukaten gefüllte Dosen) zu versagen, dazu war er zu weltklug und gegen seinen Gönner, den Prinzen, wie gegen den Hof zu dienstlich bereit. Oder hätte er etwa seiner Scene der Andromache Ironie beimischen sollen, um anzudeuten, dass der Ernst nicht Ernst sei? Die Musik kann allenfalls durch Uebertreibung oder Einmischungen im entgegengesetzten Sinne ironisiren; damit aber hätte Gluck die ohnehin flüchtige Wirkung der Scene — und der Sängerin zerstört. Der Erfolg gab ihm Recht, er hatte den Geschmack der Hörer getroffen; und darauf kommt es geladenen Gästen gegenüber zunächst an. Gluck hatte sich grossen Beifalls der höchsten und allerhöchsten Herrschaften zu erfreuen und das Spiel wurde den nächsten Winter auf dem Hoftheater mehrmals wiederholt. Ja, Dittersdorf, selbst geschickter und begabter Komponist und mit allem damals Beliebten wohlbekannt, rühmt die „göttliche Musik eines Gluck" und bemerkt, dass zur Symphonie (die er „glänzend" nennt) Glöckchen, Triangel, Handpauken und Schellen „im lieblichen Spiel" erklungen seien*) — wovon unsre Partitur nichts merken lässt. Schmidt, der überhaupt einen vollständigen Bericht aller Festlichkeiten in Schlosshof giebt, liefert zu diesem „lieblichen

*) „Es war (sagt Dittersdorf) nicht allein das liebliche Spiel der glänzenden, stellenweise von kleinen Glöckchen, Triangeln, Handpauken und Schellen, bald einzeln, bald zusammen, begleiteten Symphonie, welche die Zuhörer gleich Anfangs, ehe noch der Vorhang emporrauschte, mit Entzücken erfüllte! — Die ganze Musik war durch und durch ein Zauberwerk!"

Spiel“ die Dekoration. „Nach dem Aufrollen des Vorhanges (erzählt er) erblickte das Aug' ein Gemach von so kunstvoller architektonischer Erfindung, dass der überraschte Zuschauer den Sinn der Vorstellung nicht sogleich zu fassen vermochte. Die von Angelo Pompeati angegebene Bühnenverzierung war im chinesischen Geschmack ausgeführt, und die durchscheinende, von den, hinter derselben angebrachten zahllosen Wachslichtern bewirkte Beleuchtung von zaubervoller Wirkung. Bildhauer, Lackirer und Vergolder hatten dabei alle Mittel ihrer Kunst reichlich angewendet. Was jedoch der, aus vielen, mit chinesischen Figuren gezierten Säulen bestehenden Dekoration den grössten optischen Reiz und theatralischen Glanz verlieh, waren die dicht aneinander gereihten und befestigten, in den Glashütten Böhmens geschliffenen prismatischen Stäbchen, welche in den zwischen diesen Säulen offen gelassenen Feldern angebracht waren und im schönsten Farbenglanze spielten.“ —

Wir haben schon aus dem Titel der Partitur (S. 209) erfahren, dass das Festspiel Le Cinesi zur Einleitung eines Ballets bestimmt war. Auch dieses Ballet, das den herrlichen Titel führte: „L'orfano della China, Ballo tragico-pantomimo dall Sign. Angiolini, Maestro di Ballo D. S. M. Imperiali di tutte le Russie. La Musica dell' celebre Cavaliere di Gluck“, hat also Gluck komponirt. Das Ballet „hat 16 Nummern und kann den Stempel einer Gelegenheitsmusik nicht verleugnen, trotzdem es gewiss zu dem Besten damaliger Musik in diesem Genre gehört.“*)

Im Juni desselben Jahres (1754) übertrug Maria Theresia dem Grafen Jakob von Durazzo die Oberleitung des Hoftheaters. Durazzo, des berühmten Fürsten Kaunitz „liebster und vertrautester Freund“ (wie ihn ein in jene Zeit Eingeweihter nennt) wurde später, wenn nicht schon jetzt, Glucks Gönner; Gluck wurde zu gleicher Zeit als Kapellmeister für die Oper am Hoftheater mit einem Gehalt von 2000 Gulden angestellt.

*) Moritz Fürstenau im Dresdner Journal vom 22. Juli 1860. Die Partitur befindet sich in der Privatmusiksammlung des Königs von Sachsen.

Hiermit begann für ihn eine vielseitige Thätigkeit. Neben seinen eigentlichen dramatischen Arbeiten beschäftigten ihn Kompositionen für Kammermusik, und lieferte er zugleich für die häuslichen Feste der kaiserlichen Familie eine bedeutende Anzahl von Melodramen und Symphonien, „obschon er, wie Schmidt*) bemerkt, zu letzterer Tonsatzgattung keine sonderliche Neigung fühlte; denn die Musik übte nur dann die entschiedenste Wirkung auf sein Gemüth aus, wenn sie einer Wortdichtung und einer dramatischen Handlung angepasst war.“ — Wir kennen von all diesen Nebenarbeiten nichts, wissen nicht einmal, welcher Art die „Melodramen“ gewesen. Indess dürfen wir uns wohl darüber beruhigen; an den Symphonien, deren wir bereits einige kennen, ist abzunehmen, dass all' diese Kompositionen weder eignen und bleibenden Kunstwerth gehabt, — es geht nichts verloren, was der Erhaltung werth ist, — noch zur vollständigern Karakteristik des Künstlers beitragen würden, wenn sie sich noch auffänden. Auch von dem chinesischen Schaustückchen müssen wir dasselbe sagen. Es zeigt uns allerdings Gluck noch im Jahr 1754 auf dem rein-italischen Standpunkte; allein wir müssen begreiflich finden, dass ein so geringfügiger Anlass ihn nicht auf neue Bahnen hat führen können, und dass er, selbst wenn er damals schon den Gedanken eines Fortschritts in sich getragen haben sollte (was keineswegs anzunehmen ist) nicht an so unergiebiger Aufgabe angeknüpft hätte, die vielmehr mit seinen spätern Gedanken im Widerspruch stand. Er that klüglich das Gemässe, nicht mehr und nicht weniger.

Gegen Ende des Jahres begab sich Gluck abermals nach Rom, wohin er berufen war, seine Opern

Il Trionfo di Camillo

und

Antigono

*) Wir folgen in diesen Mittheilungen der Erzählung des umsichtigen Biographen, der im Thatsächlichen kaum zu einzelnen Zusätzen oder Berichtigungen Anlass giebt.

zur Aufführung zu bringen. Auch hier, wie zuvor in Neapel, erwarteten ihn Neider und Feinde; man hatte eine Kabale angesponnen, Glucks neue Werke und seinen alten Ruhm zu untergraben. Der kaiserliche Gesandte zu Rom, Kardinal Albani, benachrichtigte Gluck davon und erbot sich, ihm mit seinem vollen Ansehn Beistand zu leisten. Der Künstler dankte dem Gesandten, lehnte jedoch dessen Hülfe ab; Selbstgefühl und Einsicht überzeugten ihn, dass er nur durch sein Werk siegen, dass fremder Beistand, Protektion vielleicht die Kabale beseitigen, nicht aber die Römer gewinnen und überzengen könne. Er siegte auf seine Weise, durch eigne Kraft; seine Kompositionen fanden allgemeinen und grossen Beifall und die Kabale zerfiel in das Nichts, so dass man nicht einmal Näheres von ihr erfahren.

Der Papst verlieh ihm in Anerkennung seiner Verdienste den Orden vom goldnen Sporn, er wurde „Cavaliere dello Sperono d'oro." Die Inhaber dieses Ordens führten den Titel Comites Palatii Romani; sie genossen in Rom und im ganzen Kirchenstaat alle Freiheiten des Adels, konnten frei und ungehindert den päpstlichen Pallast betreten und hatten daselbst gleichen Rang, wie an andern regierenden Höfen. Von nun an, oder genauer, vom Zeitpunkt seiner Rückkehr nach Wien, im Mai 1755, nannte und schrieb sich Gluck sorgfältig „Ritter von Gluck."

Uns Neuern mag das Gewicht, das ein grosser Mann darauf legte, vom Papste zu einer Rangstufe erhoben zu sein, die so vielen unbedeutenden Junkern in die Wiege gelegt wird, sonderbar erscheinen und dem Selbstgefühl eines solchen Mannes nicht gemäss; wir haben lange genug beobachtet, aus welcherlei Gründen und an welcherlei Menschen Orden in Masse vertheilt werden, mögen es auch seltsam finden, wenn würdige Männer die Bescheinigung ihres Verdienstes in Gestalt eines Bändchens oder Kreuzchens im Knopfloch öffentlich mit sich herumführen. Allein in Glucks Zeit und Verhältnissen lagen Gründe, die ihm den Orden und den Karakter als Ritter (wenngleich nur päpstlichen) wichtiger machten. Damals, und namentlich in Wien und andern Residenzen, bildete

der Adel den für Kunst gebildetern und vermöglichern Theil des Publikums. Sich ihm gegenüber nicht blos auf den stets wieder in Frage kommenden Erfolg seiner Werke zu stützen, sondern auch im wohlverdienten und wohlerworbenen Rang ihm keineswegs als untergeordnet gegenüberzustehn, das war allerdings nicht gering zu schätzen. So lange noch Adelsprätensionen allgemeine Geltung hatten, war das eine Waffe der Nothwehr, wenn man nicht gelegentlich, wie Mozart*), der Lakaienhaftigkeit irgend eines Grafen Arco zur Beute werden wollte. Uebrigens hat sich der österreichische Adel stets humaner erwiesen, als der an den kleinen Höfen da hinten.

Noch in demselben Jahre (1755) trat Gluck mit zwei neuen Arbeiten hervor. Die erste war ein Pastorale,

La danza,

von Metastasio gedichtet und früher, 1744, schon mit Musik von Bono aufgeführt. Diese Kleinigkeit, deren Titel „La Danza. Componimento drammatico pastorale à due voci, che serve d'Introduzione ad un Ballo cantato in Laxenburg alla presenza della Maestà Loro Imperiali e Reali . . . .“ ihre Bestimmung angiebt, enthält ein Symphonie in drei Sätzen, vier Arien und ein Duett, alles ohne sonderliche Bedeutung; sie wurde in Verbindung mit einem Schäferballet zuerst in Laxenburg, dann im Burgtheater aufgeführt.

Bedeutender in jeder Hinsicht ist das andere Werk, die aus Scenen verschiedener Opern Metastasio's zusammengestellte Oper

L'innocenza giustificata,

in einem Akte, die am 8. Dezember 1755 aufgeführt und in der Mitte des August 1756 auf dem Hoftheater wiederholt wurde. In dieser Oper erkennen wir, — um nur gleich auf ihre Bedeutung im Entwickelungsgange Glucks und der Oper hinzuweisen, — einen

*) Jahn, Biographie Mozarts, Theil 3, Seite 29.

abermaligen Aufblick in die Zukunft, wiederum ein Erwachen zum Fortschritt.

Der Stoff dieser Oper war für Wien nicht neu. Schon hundert Jahr früher diente er zu einer Prachtoper, die unter dem Titel „Das ewige Feuer der Vestalinnen" zur zweiten Vermählung Leopold I. am 15. Oktober 1673 in Wien aufgeführt wurde; Nicolo Minati war der Dichter, Antonio Draghi der Komponist: die Tanzmusik hatte Heinrich Schmelzer geliefert, Burnacini hatte die Dekorationen gemalt, Ventura war Maschinist und Garderobier, Santini Ordner der Tänze und Gefechte.

Der Hergang war folgender.

Rom war unter dem Diktator Cäcilius Metellus mit Karthago in Krieg begriffen; nach dem Ausspruche der sibyllinischen Bücher war nur Heil zu hoffen, wenn das uralte Bild der grossen Göttermutter von Pessinus in Rom einziehe. Publius Kornelius Scipio empfängt das Ehrenamt, das Heiligthum nach Rom zu führen, zugleich soll Klaudia, vestalische Jungfrau, zu grösserer Befestigung des Friedens dem Bruder des Hannibal vermählt werden.

Sie aber liebt Scipio und Scipio liebt, ohne ihren Namen zu wissen, sie. Ihm bestimmt man Akrisia, die Tochter des Königs Attalus, welche vom Sohne des Metellus geliebt wird. Zwar scheint ihr Scipio annehmbarer, doch weiss sie Metellus als Reserve zu fesseln. Dem Scipio aber wird Klaudia's Bild als das der Akrisia übersandt, worauf er sich für Akrisia entscheidet, da er Klaudia für diese hält.

Schon naht das Schiff, das das Heiligthum nach Rom bringen soll; allein es fährt auf einer Sandbank fest. Nichts vermag, es von ihr loszumachen; da zieht es Klaudia an ihrem Gürtel leicht und bequem fort. Das Feuer der Vesta erlischt, Niemand vermag es anzufachen; da zuckt ein Wetterstrahl vom Himmel nieder, entzündet Klaudia's Fackel und an ihr lodert die heilige Flamme wieder empor. Klaudia wird dem Scipio zu Theil, Akrisia weiss sich an Metellus schadlos zu halten, Rom und Karthago werden schon mit einander fertig werden.

Hier haben wir abermals, — es geschieht zur letzten Erinnerung, — den altitalischen Wirrsal von Liebes- und Staatsinteressen vor uns. Dabei ist denn nach Hofgeschmack der ganze Olymp wieder in Aktivität gesetzt; Amor ist auf Akrisiens Seite, Vesta und die Tugend halten es mit Klaudia; in Vulkans Werkstatt' erscheint Amor und begehrt einen neuen Pfeil, mit dem er Scipios Herz für Akrisia in Brand schiessen will (nachher thut es das falschbenannte Bild) und die Cyklopen schmieden ihn auf abgestimmten Ambossen*). Weiterhin Doppelspiel im Himmel und auf Erden; unten freies Feld vor Rom, mit aufgeschlagenen Zelten zum Empfang des Heiligthums, oben Versammlung aller Götter; die sonstigen Herrlichkeiten verschweigen wir.

Einfacher und damit schon dramatischer gestaltet sich die Oper für Gluck. Wir wissen übrigens von ihr, dass der Text der ersten und vierten Arie aus der Kantate Il Natal di Giove, der zweiten und neunten aus der Oper Attilio Regolo, der dritten aus Ezio, des Duetts mit vorhergehendem Rezitative aus Zenobia, der sechsten Arie aus l'Olimpiade, der siebenten aus Sogno di Scipione, der achten aus La pace fra la virtù e la bellezza ist; alles dies von Metastasio, der Text der zehnten Arie (Ah rivolgi) nicht. Wer aber die Zusammenstellung gemacht, ist unbekannt. Wichtiger als die Auffindung dieses Namens wäre die Ermittelung, ob und welchen Einfluss Gluck auf die Gestaltung des Textes gehabt; allein dazu fehlen die Mittel. Wir dürfen nur sagen: entweder ist dem Komponisten bei jener Oper schon die richtige Einsicht, dass die Besserung der Oper vom Text ausgehn müsse, zu Hülfe gekommen und er hat den Dichter aufgeklärt und beeinflusst, — oder der Dichter und sein Gedicht haben den rechten Komponisten erkannt und gefunden. Denn dass Gluck in der That der einzige Tonsetzer war, durch den der bevorstehende Fortschritt geschehn konnte, das hat an ihm und allen Zeitgenossen die Geschichte der nächsten Jahrzehnte vollständig erwiesen. Jene Ein-

*) Gleiches hat im dritten Jahrzehnt unsers Jahrhunderts Spontini im Alcidor zum Entzücken der Berliner vollbracht. Die Kinderspiele sterben nicht aus.

sicht war es, die bei der Oper Telemach gefehlt und deren Mangel damals den Fortschritt gehemmt hatte.

Der Hergang der gluckschen Oper ist folgender.

Klaudia, vestalische Jungfrau, ist fälschlich in Verdacht gekommen, zu ihrem Jugendgespielen, dem römischen Ritter Flavius ein unerlaubtes Verhältniss zu haben. Der Konsul Valerius, Klaudia's und der Oberpriesterin Flaminia Vater, fodert von letzterer, dass sie die Angeklagte dem Senat zum Richterspruch' überliefere. Ohnmächtig ist Flaminia's, ohnmächtig des Flavius Widerspruch; vergebens fragt Flaminia nach den besondern gegen Klaudia sprechenden Beweisen, da die Anzeichen vom Zorn der Götter nur Allgemeines, nicht bestimmt Klaudia Treffendes anzudeuten schienen; vergebens betheuert sie: „O glaube mir, ich weiss es, Klaudia ist schuldlos!" Gern möchte der Vater glauben, aber was vermag er? schon versammelt sich der Senat und erwartet die Angeklagte zum Gericht, und schon umtost das aufgeregte Volk den Tempel und fodert das Opfer.

Flaminia empfängt von Klaudia die Betheurung, dass sie sich schuldlos wisse, dass sie auch Flavius gegenüber keinen Vorwurf auf sich geladen, sie seien beide von frühester Kindheit wie Geschwister zu einander gewesen. Flaminia glaubt an ihre Unschuld, fürchtet aber dennoch den Sieg der Verläumdung, und fleht zu den Göttern um Mitleid; Klaudia vertraut der Gerechtigkeit der Götter und fragt die Schwester: „Wie? du bestätigst meine Unschuld, und dennoch weinst du?

Nachdem die Oberpriesterin sich entfernt, tritt Flavius wieder auf; vergebens, meint er, trachte verkehrter Neid, Klaudia's Ehre zu verdunkeln. Sie bittet ihn, sich zu entfernen, sie auf immer zu meiden, damit nicht die Anklage durch seine Gegenwart schwereres Gewicht erhalte.

Unerwartet kehrt nun Valerius mit der Nachricht zurück, der Senat habe sie als schuldig zum Tode verurtheilt, der Ausspruch der Augurn, der der Ausspruch der Götter sei, gelte als Beweis

und Zeugniss, unnütz erschein' es, noch Gehör bei dem Senate zu fodern.

Da eilt Flavius herzu: die Götter selber trügen Sorge für die Unschuld; die grosse idäische Mutter verschmähe diese Mauern, wo Ungerechtigkeit walte; das Schiff, das aus Phrygien der Göttin Bild herheitrage, stocke in seinem Laufe; vergebens mühten sich hundert und hundert Arme, es fortzubringen; man solle kommen und sehn, dass es tausend Anstrengungen unbewegt widerstehe. Da richtet Klaudia sich auf, im Bewusstsein ihrer Unschuld des Triumphes sicher. Sie bietet sich dem Senat' an: so schwach sie sei, wolle sie zum Beweis' ihrer Unschuld, das Schiff zum Ufer hinbewegen.

Alle begeben sich hinweg zum Schauplatze, wo die Göttermutter Klaudia's Unschuld offenbaren wird; das Volk (Chor) fleht um den Beistand der Göttin bei seiner Arbeit am Schiffe, und fodert Klaudia's, der Schuldigen Tod. Da führt Klaudia's Hand das folgsame Schiff zum Ufer und Alles ist beglückt. —

Vergleicht man diesen Stoff, wie er hier sich gestaltet hat, mit allen bisher betrachteten oder sonst aus jener Zeit vorhandenen Fabeln, so muss der Unterschied in die Augen springen. Hier liegt statt der sonst beliebten Mischung ein einfacher und darum durchschaulicher Hergang vor, der klaren Auffassung und unbeirrten Theilnahme erst des Komponisten, dann der Zuhörer sicher, ein Hergang, an dessen Inhalte das Gemüth Antheil nehmen kann. Die Unschuld in Bedrängniss, die fromme Zuversicht der Gefährdeten, die Theilnahme der Angehörigen, die Bewegung des irregeleiteten Volks, die wunderkräftige Gerechtigkeit der Göttin im Gegensatze zu den verirrten Augurn und Senatoren: das Alles findet in unserer Brust Wiederhall, während jene Wirrnisse der Intrigue und durcheinander spielender Zufälligkeiten und äusserlicher Interessen nur die Neugier und den Witz müssiger Köpfe beschäftigen, das Gemüth nicht — oder doch nur höchst beiläufig und vorübergehend berühren können.

Nun aber vermag die Musik auch nichts Anderes, als zum

Gemüthe zu sprechen, indem sie aus dem Gemüthe herauftönt, als diesem In-Eins von Gefühl, Gedanken und Wollen oder Begehren. Auch die Musik kann sich mit den Schlichen verworrener äusserlicher Interessen und Intriguen nicht befassen, wird nur ausnahmsweise, wo das Gemüth von ihnen berührt wird, an ihnen betheiligt.

So lag also zum ersten Mal ein musikalischer Stoff vor Gluck. Mag er zu seiner Bildung mitgewirkt, von seiner Natur im Gegensatze zu den frühern Opern ein helles Bewusstsein gehabt haben, oder nicht, das Ereigniss war da und konnte nicht ohne Folgen bleiben.

Der Stoff war musikalisch, — dramatisch war er nicht. Dramatisch ist nicht ein blosses Ereigniss, das Menschen betrifft, sondern ein solches, an dem Menschen leidend und handelnd sich betheiligen, ein solches, das ganz oder theilweis' aus ihrem Karakter entspringt und an dem dieser Karakter handelnd sich weiter entwickelt. Das Schicksal Orests oder Karl Moors entspringt zum Theil aus dem Karakter beider, er und äusseres Verhängniss haben dazu zusammengewirkt; aber bei der Entwickelung ihres Schicksals bethätigt sich und entwickelt sich zugleich weiter der Karakter beider Helden der Tragödie.

Dies ist nicht der Fall in Glucks Oper. Verdacht und Anklage erheben sich gegen Klaudia ohne deren Schuld aus dem Dunkel völliger Unbestimmtheit; man kann nicht einmal ihr schwesterliches Verhältniss zu Flavius als schuldvoll, weil Verdacht erregend, hervorheben, weil dazu jedes berechtigende Anzeichen fehlt; sogar das Erlöschen der heiligen Vestaflamme bleibt unbestimmt und unmotivirt. Klaudia ist schuldlos, vertrauend auf ihre Unschuld und die Gerechtigkeit der Götter, und das bleibt sie; das rettende Wunder tritt, natürlich ohne ihr Zuthun, ein und sie geht ihm entgegen; ihre That, — das Anlegen der Hand an das Schiff und dessen Fortbewegung aus der bisherigen Unbeweglichkeit — ist nur innerlich durch die wunderbare Mitwirkung der Göttin von Bedeutung, an sich selber ist sie nichts, wird auch nicht einmal sichtbar. Gefahr und Errettung geschehn an Klaudia, nicht durch sie. Die übrigen

Personen haben vollends am eigentlichen Ereignisse keinen irgend wesentlichen Antheil.

Der Fortschritt, der sich an dieser Oper zeigt, ist unleugbar, aber er ist nur ein halber; er ist ein „Man könnte“ . . . .! noch lange nicht ein: „So soll es sein!“ Das ist auch ganz naturgemäss. Gluck — oder wer den Stoff gelenkt hat — steht immitten seiner Zeit und ihrer Ansichten und Gewöhnungen. Ein Künstler kann sich nicht füglich aus dem Getriebe seiner Bethätigungen herausziehn und seitwärts ein beschaulich Leben in der Stille führen, bis er den Gedanken für seine neue Richtung reif ausgetragen, das Greifenei der Zukunft monate-, jahrelang ausgebrütet hat. Er fühlt, er schaut! was offenbarungartig sich ihm in urplötzlichem Lichte vorstellt, das muss gleich Leben, Schöpfung, künstlerische That werden. Da steht es vor dem Schöpfer, der selber nicht recht zu sagen wüsste, wie es gekommen, gleichwie die Mutter im jungen Entzücken nicht weiss, wie das Kind geworden, das sich ihrem Schooss entwunden. Das Weitere schlummert unter dem bergenden Mantel der Zukunft.

Wie ist nun die Musik geworden? — Dies erscheint dem Musiker als erste Frage; vielleicht trägt Glucks Entwickelung bei, einige Kunstgenossen zu überzeugen, dass es erst die zweite ist und nur, zu ihrem Heil, die zweite sein darf.

Die Musik ist geworden, wie sie konnte; sie giebt Zeugniss davon, dass der Fortschritt begonnen, aber dass er noch nicht vollendet ist. Das Streben nach Dramatik, das inbrünstige Verlangen nach der Wahrheit ist da, der Schimmer von beiden trifft schon gleich einem fernen Lichte das Auge, — aber sie sind noch nicht erreicht. Noch schwebt der Künstler zwischen dem herkömmlichen Altgewohnten und zwischen dem, was ihn mächtig der Zukunft entgegenzieht; er scheint zu erwachen, wo Empfindung, Leidenschaft ihn aus dem Gedichte herbeirufen, er schlummert wieder ein, wo das nicht ist. Seltsam verliert sich oft die Wahrheit, die ein Kern ist wie ein Donnerkeil, in dem zu weiten Rahmen der festgebackenen alten Form und büsst ihre Kernhaftigkeit und die Kraft des Fort-

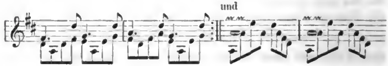
wuchses ein. Vorzeichen davon haben wir bereits in Semiramis gefunden.

Die vorliegende Oper beginnt wieder mit der herkömmlichen Symphonie in drei Sätzen; noch hat also Gluck die Unzuträglichkeit dieser Form nicht erkannt, die er nicht einmal liebt, der seine musikalische Kraft nicht einmal gewachsen ist, die er nur nach dem Herkommen auf sich nimmt, nachdem er in glücklicher Ahnung schon im Telemach zu der Ouvertüren- statt Symphonieform gegriffen. Jedenfalls trägt die Symphonie der Innocenza, wenigstens im ersten und dritten Satze, unverkennbar das Streben nach Karakterbezeichnung; und es ist die erste Symphonie, von der sich dies sagen lässt. Offenbar hat das Gedicht Gluck angezogen und ihm eine Vorstellung von den alten Römern erweckt. Ein plastisches Bild von ihnen ist noch nicht hervorgetreten, es ist einstweilen nur der nackte Gedanke des Kriegerischen, der hier waltet; folglich bringt es die Musik nur zu allgemeinen Formeln und zu karakterandeutender Färbung. Aber das ist eben der Gang alles Geschichtlichen, nicht Sprung, sondern vernunftgemässe, systematische — wir möchten fast sagen: methodische Entwickelung.

Der erste Satz, D-dur, lässt besonders die hartschallenden D-Hörner spielen, die kühn bis zum $\bar{\bar{\bar{c}}}$ hinaufschwingen und im Verein mit Geigen und Oboen den Hauptsatz



einführen. Die Hörner spielen fanfarenhaft weiter,



durch den ganzen Satz hin. Es ist ein Zeichen von der Enthaltsamkeit jener Zeit, dass Gluck für seine Absicht nur Hörner, nicht auch Trompeten verwandt hat, obwohl er sie später (in der Arie No. 6) braucht. — Der zweite Satz ist ein kleiner Liedsatz in zwei Theilen, in der Art einer langsamen Menuett, sanft, ohne besondre Bedeutsamkeit; er soll nur den Gegensatz gegen die andern Sätze bilden, sonst nichts. — Der dritte Satz bringt sogleich das muntre Hörnerspiel wieder, zu Anfang so,



wobei das Orchester auf die ersten Viertel mit Macht schlägt, dann vier Takte weiter so,



weiterhin so,



*) Man wird Presto nicht schneller nehmen dürfen, als wir Allegro pomposo, allerhöchstens Allegro vivace. — Cni (Corni) deutet die Hörner an.

wieder mit Schlägen des Orchesters auf die ersten Viertel, auf Takt 6 und die folgenden.

Die erste Scene führt, wie wir oben erzählt, den Konsul Valerius mit seiner Botschaft auf. Seine Arie (No. 1) ist eine Bravourarie nach herkömmlichem Zuschnitte mit HS. MS. DC., aber sie zeigt breite grossartige Führung, wie der Opera seria ziemt (selbst die Koloratur hat grossartigen Wurf, ist nicht blosser Ohrenkitzel) und karaktervolle Haltung; ja sie erinnert durch die gleich Anfangs breit und fest melodisirenden Hörner an den ersten und dritten Satz der Symphonie. Es ist vergnüglich zu beobachten, wie der alte Meister die Hörner hier von der Symphonie her liebbehalten, und wie klüglich er sie verwendet, um das unheilschwangre Licht (luce infausta), mit dem der Himmel sich überzieht — es ist ein metastasiosches Gleichniss — mittels der Hörner



und ihrer Stopftöne*) zu malen. Funfzig Jahr später hat Beethoven zu ähnlicher Wirkung in der A-dur-Symphonie und anderwärts von g aus fis stopfen lassen, um einen dumpfgepressten Klang zu gewinnen, wie hier (noch gewagter) Gluck den Stopf-

*) **Stopftöne** werden bekanntlich durch theilweisen Verschluss des Schalltrichters mittels der eingeführten Hand hervorgebracht und bewirken Vertiefung des Tons und Verdunkelung des Klangs. **Schalltrichter** heisst die untere erweiterte Oeffnung des Instruments.

ton as dem Naturton g vorausschickt. Wir wollen noch den guten Ausdruck der Frage bei lockerm Orchester —



hervorheben; diese Weise der Begleitung ist der ältern Zeit und Gluck selber bei Weitem nicht so geläufig, als sie uns geworden, und doch für lebhafte Diktion geradezu unentbehrlich. In seinen frühern Werken, z. B. der Semiramis — und auch in seinen spätern — leidet die Beweglichkeit und Leichtigkeit des Orchesters oft durch zweckwidrige Ausfüllung, durch Neben- und mitgehende Stimmen, wie wenn man (beispielsweise) statt der Figur bei A



die Doppelfigur bei B oder die begleitete bei C setzen wollte. Dies gilt begreiflicherweise nur, wo es auf Beweglichkeit und Leichtigkeit ankommt. Wenn Seb. Bach, um sein Orchester mit Pracht zu erfüllen, Geigen und Bratschen, oder auch drei Trompeten gedrängt voll auf- und abwärts führt,



so rechtfertigt sein ganz andrer Zweck, was oben ungemäss erscheinen müsste.

In Folge seiner Unterredung mit Flaminia hat Valerius in einer Arie (No. 2) die Betrachtung auszusprechen, dass die Furcht vorherzusehende Geschicke in das Grössere ausmale. Was ist da-

mit zu machen? — Gluck hat eine Arie in herkömmlicher Form und Koloratur hingemalt, die wenigstens in einer Stelle



auf die schmiegsame Furcht hindeutet und im Mittelsatze so —



weiterwirkt.

Von den beiden folgenden Arien wüssten wir wenig zu berichten. Bedeutsamer tritt Klaudia im begleiteten Rezitativ Flavius mit der Bitte gegenüber, sie zu verlassen und zu meiden; leider weiss nur das folgende Duett sich nicht über das Niveau der alltäglichen italienischen Duette, — schon der unvermeidliche Text

Cl. Va, ti consola, addio!
Fl. Come, crudele, oh Dio!

deutet dahin, — zu erheben. Erst singt sie, dann singt er, dann singen sie alle beide,



sogar eine Nachahmung wagend, bald aber in süssen Terzen zu-

sammenschmelzend. Der Text ist Liebe: mit der Liebe hat es hier nichts auf sich, wie wir wissen.

In diesen drei Sätzen war Gluck auf den alten Standpunkt zurückgesunken; das Drama hatte ihn verlassen, wie konnt' er anders? Nun ändert sich das. Valer verkündet den Spruch des Senats auf Tod, und gerade hieran erhebt sich Klaudia. Wenn, spricht sie im Rezitativ aus, ein widrig Geschick und Roms Bestimmung wollen, dass unschuldig Blut vergossen werde, so möge das meinige fliessen. In höherm Aufschwunge verkündet sie (in der Arie No. 5): „Eine unbekannte Flamme fühl' ich in der Seele, die Gottheit fühl' ich, die mich begeistert . . ." Hier ist Erhebung, Entzündung des Gemüths, hier ist ein dramatischer Moment, und sogleich erhellt sich Glucks Blick für die Wahrheit, sogleich hebt das Pathos der Tragödie, das durch ihn erst geschaffen werden sollte, seine Brust. Wie mag er — man blicke auf sein Bild von Duplessis, wenngleich es aus viel späterer Zeit stammt — emporgeschaut haben, als die Scene sich vor seinem innern Aug' erschloss! wie das Haupt lauschend und staunend emporgehoben! wie mag er Athem gesucht haben, den Mund zwischen Lächeln und Schmerz leise geöffnet! Denn hier war ihm die erste tragische Scene offenbart worden.

Und wie merkwürdig sich alles zusammenfügt*) zu Einem klar daliegenden Zusammenhange! Diese Hörner, die in der Symphonie so munter hineingespielt haben in das Orchester, sie treten hier wieder hervor, jetzt aber mit mächtigem, weithallendem Rufe (sie steigen, Es-Hörner, bis $\overset{\equiv}{c}$ empor), denn Klaudia steht vor dem Todesspruch', und ihre Unschuld, ihre Glaubenszuversicht ruft die Götter an, die schon ihrem innern Auge sichtbar werden in überirdischem Glanze, schmerzlich Sinnen und Verzückung kämpfen und wechseln, wie Sonnenstrahl gegen verfinsterndes Gewölk.

Hier ist Gluck erlöst aus den Fesseln jenes unseligen Formalismus der herkömmlichen Arien; ja, ächt dramatisch — denn die

*) Beilage No. 10.

Entscheidung drängt — hat diese Arie gar keinen Schluss, sondern wird durch die Botschaft Flavio's (Rezitativ) dass die Götter selbst die Unschuld in ihre Obhut nehmen, unterbrochen.

So tief hatten diese Töne Wurzel geschlagen in Glucks Seele, dass sie — wenngleich verändert — nach zweiundzwanzig Jahren ihm in Armida zweimal wiederkehrten. Das nennt man nun Reminiszenz oder Wiederholung! es ist nichts, als der unwiderstehliche Drang der Seele, sich auszutönen, wie ihr nach der Natur dieser Persönlichkeit nothwendig, einzig geboten und gemäss und wahr ist. Denn der Ausdruck der Wahrheit liegt nicht in der Willkühr des Individuums, sondern in der innersten Natur der Kunst und des Künstlers. Er ist gebieterisch, nothwendig, unabänderlich, neben ihm das Heer der Willkührslügenphrasen ist lässlich, locker, hinund herspielig, nichts entscheidend. Und dies Gespiel' ist so wohlfeil! Wüssten es die Reminiszenzenjäger, sie würden ihre endlosen Rechnungen schnell schliessen. Hätte Gluck in Armida nur neue Phrasen statt ewiger Wahrheit begehrt, er hätte sie näher gehabt, als in der alten Oper.

Wenn Klaudia sich dann dem Senate zur Wunderprobe darbietet, strömt auch Valerius seinen Muth in einer wackern, etwas haudegenmässigen Arie (No. 6, D-dur, Quartett und Trompeten) aus, Klaudia aber lässt sich in einer Arie (No. 7) voll Tugend und Passagen vernehmen. Das Drama ist wieder bei Seite getreten; auch in der folgenden Arie (No 8) des Flavius, der nicht den Muth hat, der Probe beizuwohnen (und beiläufig die Scene nicht leer lassen darf), ist es nicht zu spüren, wenngleich die Arie trotz ihrer herkömmlichen Form und ihrer Passagen, wenigstens in Einem grossartigen Zuge, —





der freilich wieder in Passage ausläuft, — die mächtige Hand verräth, die sie gebildet.

Die nun folgenden, durch Rezitativ aneinander hängenden Chorsätze sind frisch, rührig, obwohl ohne tiefere Bedeutung; indess greifen sie in die Handlung, und das ist wieder ein Wahrzeichen des begonnenen Fortschrittes und Vorzeichen der Zukunft.

Endlich stehen wir vor dem entscheidenden Augenblicke, Klaudia wird das Schiff fassen und bewegen und zum Ufer leiten. Die Musik kann dabei nichts thun; sie legt den Nachdruck auf den vorhergehenden Moment, auf Klaudia's Anruf der Götter, der im Rezitative beginnt und in einer, wieder nicht abgeschlossenen, sondern durch die Rede Valer's (Rezitativ) unterbrochenen Arie *) sich vollendet.

Den Schluss der Oper bildet ein Ensemblesatz der vier Hauptpersonen und des dreistimmigen Chors mit Hörnern und Trompeten, frisch genug und beweglich.

*) Beilage No. 11.

Hofdienst.

Ein Blick auf die lichtvolle Höhe des musikalischen Drama's hatte Gluck über seinen bisherigen Standpunkt erhoben und, wenn wir in seiner Partitur nicht ganz falsch gelesen haben, ihn mit der Ahnung der Wahrheit und seines eigentlichen Berufs entzückt. Dieser Blick sollte über seine Zukunft entscheiden.

Allein man müsste den Menschen nicht kennen und Glucks Lebenslauf und Karakter ganz aus den Augen verlieren, wollte man erwarten, ihn nun geraden Wegs, unbeirrten unaufhaltsamen Schritts in jener Richtung vorwärts dringen zu sehn. Gluck war, als er die „gerechtfertigte Unschuld" schrieb, einundvierzig Jahr alt, hatte vierzehn Jahre dem italischen Theater gedient, zuvor vier Studienjahre der Richtung desselben gewidmet, hatte seit seinem achtzehnten Jahre sich genöthigt gesehn, den Geschmack der Menschen, von denen er sein Brod verdienen musste, zu beachten und ihm zu willfahren, war von Kindheit auf, ja — wenn und soweit Sinnesart sich vererbt — von Vater und Vorfahren her zur Dienstlichkeit besonders gegen den beschützenden Adel gewöhnt. Eine solche lebenslängliche Richtung ändert sich nicht sogleich bei dem ersten Einblick der Sonne. Auch ist begreiflich, dass Gluck nach so langer Dürftigkeit das Gelangen zu Vermögen und Unabhängigkeit sehr am Herzen gelegen, und endlich, dass er das Bedürfniss schöpferischer Bethätigung brennend empfunden habe. Auch trieb ihn

gebieterisch der Dienst; zu seiner Zeit waren Kapellmeister nicht blos zur Direktion, sondern auch zur Komposition verpflichtet.

So darf uns nicht wundern, wenn wir Gluck gelegentlich wieder in die alte Bahn zurücktreten sehn, nicht blos jetzt, sondern wiederholt und viel später. Zwei sehr verschiedne Triebkräfte wirkten in ihm: seine Idee, die in der letzten Oper erwacht war, und die Foderungen des Thätigkeitsbedürfnisses, des Dienstes, der Zeitgewöhnung; man würde ihn nicht begreifen, wenn man diese Zwiefältigkeit nicht erkennen wollte. Spricht sie gegen ihn? — keineswegs. Auch bei den reinsten Künstlerkarakteren, bei Bach und Beethoven, begegnen wir ihr. Beide dienen wechselnd der Musik als freiem Tonformenspiel und der Musik als Ausdruck des Idealen in bestimmten, gedanklichen Aufgaben; der letztere hat die geistige Aufgabe der reinen Musik mit Bewusstsein ergriffen und sich öfters in bestimmten Worten darüber ausgesprochen, daneben aber jene andre Seite der Kunst keineswegs aufgegeben. Nur das können wir nicht in Abrede stellen, dass der Gehalt der formalen Musik bei jenen Meistern und Andern ungleich reicher ist, als der der formalen gluckschen Opern.

Eine solche folgte der Innocenza giustificata auf dem Fusse. Zur Feier des kaiserlichen Geburtstages komponirte Gluck im Jahre 1756 Metastasio's dreiaktige Oper

Il Rè Pastore,

und brachte sie im Dezember auf dem Hoftheater zur Aufführung. Die Aufführung war trefflich und der Beifall allgemein.

Diese Oper*) ist vom Dichter mit feinem Sinn', aber ganz in gewohnter italischer Richtung gebildet worden.

Weite angenehme Flur, von Heerden mit ihren Hirten über-

*) Der vollständige Titel lautet: Il Rè Pastore, Dramma per Musica in tre Atti da rappresentarsi nell' Imperial privilegiato Teatro presso la Corte nel felicissimo giorno natalizio di Francesco I, Imperatore de' Romani sempre Augusto. L'anno 1756. La poesia è dell' Abbate Pietro Metastasio. La Musica è di Cristoforo Gluck.

streut, von einem Flusse durchströmt, den ein breite ländliche Brücke überspannt, weiterhin Hütten der Schäfer und die Aussicht auf die Stadt Sidon in der Ferne, das ist der Schauplatz, der uns empfängt. Amyntas der Schäfer weilt da, auf einem Steine sitzend, und singt ein süsses Lied von seiner Liebe für Elisa. Er erblickt die Nahende und fragt besorgt, ob sie nicht die gefahrdrohende Nähe von Alexanders, des Mazedoniers, Lager fürchte. Sie besorge, erwidert Elisa, keine Gefahr, auch thu' er der Tugend Alexanders Unrecht mit seiner Furcht; Alexander sei gekommen, Sidon von seinem Tyrannen zu befreien; man glaube, dass der berechtigte Erbe des Throns, seines Standes unkundig, im Verborgenen lebe. Weiter kündigt sie ihm an, die Mutter sei ihrer beider Verbindung günstig und wolle des Vaters Einwilligung erwirken. Ihn betrübt, dass er so gering sei und ihr nichts zu bieten habe, als eine arme Heerde, eine niedere Wohnung, während sie von Kadmus Stamme geboren, die günstigen Verhältnisse des väterlichen Hauses verlassen solle. Sie beruhigt ihn, nicht Reichthum und Familie, Amyntas suche sie bei Amyntas; dann malt sie das Beisammenleben aus.

Hier tritt Alexander mit seinem Begleiter Agenor und kleinem Gefolge auf. Er knüpft unerkannt eine Unterredung mit Amyntas an, der ihm berichtet, sein Vater Aleäus sei vor fünf Jahren gestorben; er habe von ihm ein Gärtchen, Lämmer, eine Hütte und ein zufrieden Herz geerbt, verlange auch kein besser Loos. Auf Alexanders Fragen, ob er von Grösse, von Ehren nichts wisse, ob er bewaffnete Schaaren nicht fürchte? erwidert der unschuldige Hirt, er fürchte weder Nebenbuhler, noch hab' er Gewissensbisse; und auf die Frage, ob er nicht zu Alexander geführt sein wolle? antwortete er: Nein! „ich würde der Welt einen Augenblick seiner wohlthätigen Kraft rauben; Jeder ist sich seinem Stande schuldig; eine andre Pflicht hat Amynt, eine andre Alexander; ihm ist die Welt zu eng, mir eine Hütte weit genug.“ „Aber,“ erwiedert Alexander, „der Himmel kann in einem Augenblicke dein Geschick ändern!“ und er erhält die Antwort: das könne sein, indess habe der Himmel ihn zum Hirten bestimmt.

So wird in lieblicher Weise vom Dichter das demüthig begnügliche Dasein des zärtlichen und beglückten Hirten, gegenüber der Grösse des unerkannten höchsten Herrschers auf Erden gemalt.

Alexander hat sich überzeugt, in Amyntas den rechten Erben des Throns von Sidon gefunden zu haben, und rühmt das edle Herz, die Sanftmuth, die heitere Tugend desselben. Er beschliesst, sein Werk ungesäumt zu vollführen; den Unterdrückten beizustehn, sei ihm ein schöner Fest, als Sieg und Eroberung.

Jetzt, nach Alexanders Entfernung, tritt in Schäfertracht Tamyris auf, die Geliebte Agenors. Sie ist die Tochter des Tyrannen von Sydon, Strato, nach dessen Tode flüchtig, in Elisens Wohnung verborgen und will Alexander meiden, den sie den Mörder ihres Vaters nennt, während Agenor versichert, Strato habe sich selbst ermordet. Er ist zärtlich gegen sie, muss aber eilig zu Alexander, der ihn erwartet. Die ganze Scene greift nicht weiter in die Handlung ein; sie dient nur, die neue Persönlichkeit einzuführen. Hiermit beginnt nun das dreifache Gewebe; zwei Liebespaare und Alexanders Absicht, Amynt auf den Thron zu erheben, der ihm rechtmässig zusteht, diese drei Interessen laufen nebeneinander fort.

Elise hat ihrem Amynt die glückliche Botschaft gebracht, dass der Vater in die Verbindung willigt. Da naht Agenor mit grossem Gefolge sydonischer Herren, die feierlich die königlichen Insignien herbeitragen, geleitet von der Schaar der Leibwächter. Er begrüsst ihn als König; nicht Amynt, Abdolominus heisse er, sein Vater sei von Strato des sydonischen Thrones beraubt worden, habe den einzigen Erben des Throns mit sich gerettet und sterbend das Geheimniss ihm, dem Agenor, anvertraut, er aber habe in Alexanders grossem Herzen Beistand gesucht und gefunden. Agenor fodert Amynt auf, ihm zu Alexander zu folgen und geht voraus. Amynt und Elise sind von der Ankündigung höchlich überrascht; er argwohnt, verspottet zu werden, sie freut sich, dass ihr Geliebter ihr König sein werde. Damit schliesst der Akt.

Im zweiten Anfzug erblicken wir auf der einen Seite das grosse Zelt Alexanders, auf der andern waldbewachsene Ruinen, in der

Ferne das mazedonische Lager, Wachen im Mittelraume. Tamyris tritt auf, von Elisa geleitet. Sie hatte die Absicht Agenor aufzusuchen, ihm ihr Herz aufzuschliessen; jetzt fürchtet sie wieder und entfernt sich; zum zweitenmal ist sie zwecklos aufgetreten, ausserhalb der Handlung geblieben. Auch Elisa entfernt sich; sie hat Amynt aufsuchen wollen, wird aber von Agenor zurückgewiesen. Amynt erscheint, Elise zu suchen; auch ihn hindert Agenor: seine königliche Grösse gestatte das nicht. „Dann," meint Amyntas, „wär' ich als Hirt weniger Sclav gewesen, als jetzt, wo ich König sein soll! wozu dient mir denn mein Königthum?" Agenor belehrt ihn: „Wenn es dir nicht dient, so dienst du ihm; der Himmel hat nicht das Königthum dir, sondern dich dem Königthum gegeben."

Auch Alexander tritt nun hinzu, Amynt Herrscherlehren zu geben: er soll mit der neuen Heerde verfahren, wie mit der alten; und da Amynt fragt, wen er nach Alexander's Scheiden um Rath angehn solle, sieht Alexander schon in der Frage (im Zweifel an der eigenen Fähigkeit) die Bürgschaft, dass Amynt ein grosser König sein werde, verweist ihn aber doch schliesslich auf den Himmel; der sei der Herrscher Vormund. Nur Tamyris macht dem Mazedonier noch Sorge. Agenor hat sich für sie verwenden wollen, ist aber nicht dazu gekommen. Jetzt beschliesst Alexander, Tamyris zu vermählen und mit einem einzigen Diadem zwei schöne Seelen zu krönen. Agenor erbleicht, findet aber nicht den Muth, Alexander aufzuklären. Zum Schlusse des Akts vereinen sich die liebenden Paare, Amyntas im königlichen Ornate, zum Ausdruck ihrer Gefühle. Agenor hat dem armen König untersagt, sich mit Elisa zu erklären, er werde sie sonst ermorden. Die Mädchen werden zweifelhaft an der Liebe der Männer und diese wagen nicht, sich offen gegen sie auszusprechen.

Der dritte Aufzug zeigt das Innere einer grossen und entzückenden (e deliziosa) Grotte mit natürlichen Steinsitzen, hindurchschlängeludem Wasser, Durchsichten auf anmuthige Hügel in der Ferne und näher auf ein Kriegszelt, das die Nähe des mazedonischen Lagers andeutet. Schon sinkt die Sonne; Amynt, mit tausend Ge-

danken der Ehre von Agenor bestürmt, schwankt und zittert in der Gefahr, niedrig zu erscheinen, oder sich untreu zu zeigen. Agenor tritt zu ihm, will ihn überzeugen, dass Elisa und ein Thron nicht vereinbar seien, preiset ihn glücklich, dass die Sterne Tamyris ihm zur Gemahlin bestimmten; er solle sie lieben, sie sei würdig der Neigung eines Königs. Amynt weiset die Mahnung, „seine Gattin" zu lieben, als überflüssig zurück, das sei schon der Fall (er hat Elisa im Sinn) und ohne sie würde der Thron ihm missfällig sein.

Nach seiner Entfernung tritt Elise zu Agenor. Sie hat vernommen, dass Amynt sich mit Tamyris vermählen soll, und kann es nicht glauben. Agenor versichert, getäuscht von Amynts unbestimmter Rede, von Elisens Erwähltem selbst vernommen zu haben, dass er Hand und Herz Tamyris geben wolle. Ihm fehlt der Muth zu widerstehn, nicht aber Elisen und den Andern.

Kurz, — wir werden in den von weiter Halle umgebenen Vorraum des berühmten tyrischen Herkulestempels versetzt, — Alexander tritt auf, Tamyris huldigt ihm, erklärt aber, dass sie Agenor mehr als den Thron liebe; Elisa fodert Gerechtigkeit und ihren Amyntas; zuletzt erscheint dieser, im Hirtenkleide, gefolgt von Hirtinnen, die auf zwei Becken die königlichen Gewänder tragen. Er spricht: „Herr, ich bin Amyntas und bin Hirt!" und legt den Königsschmuck Alexander zu Füssen. Er will in seinem Wollengewande zur Heerde, zu seinem Frieden zurück; Tamyris verdiene, sagt er, den Thron, aber Elisa verdiene nicht, von ihm verlassen zu werden. Alexander mag so treue Liebende nicht trennen, sie sollen herrschen; ein schönes Loos, meint der Welteroberer, sei es für ein Reich, einen Hirten zum König zu haben; für Agenor und Tamyris werde sich ein andrer Thron finden. Worauf das Volk pflichtschuldigst jubelt.

Das war also die nächste Oper, die der Innocenza giustificata folgte. Vor näherm Eingehn lenken wir den Blick auf die vier, im Texte genau vorgeschriebenen Dekorationen. Keine von ihnen ist nothwendig, am wenigsten die letzten beiden; aber die Schaulust musste befriedigt werden.

Fragen wir nach der eigentlichen Tendenz des Gedichts, so

scheint nur eine Antwort möglich: zur Feier des kaiserlichen Geburtsfestes soll die Herrlichkeit des Herrscherthums und der hohe Beruf desselben durch den Gegensatz des niedern Hirtenlebens hervorgehoben, zuletzt aber dem Herzen, der Liebe der Sieg sogar über jene Herrlichkeit gewährt werden. Diese Zweiseitigkeit ist nicht zu verkennen, das Herrscherthum keineswegs blos als Motiv aufzufassen, der Liebe Bedrängniss zu bereiten; die Erscheinung Alexanders, die Lehren und die Mahnungen aus seinem und Agenors Munde, der hohe Sinn des Amyntas legen ein zu grosses Gewicht auf jene Seite.

Steht dies fest, so ist das Urtheil über die Oper begründet. Keine der beiden Seiten kommt zu voller Geltung, so dass sie das Gemüth vollkommen einnehmen könnte. Glanz und Pflichten des Herrscherthums werden nur von ferne gezeigt, nur lehrweise besprochen. Dabei kann das Gemüth sich nicht betheiligen; es würde nur angeregt werden, wenn der Herrscher zu wirklicher, Theilnahme weckender Bethätigung käme. Aber auch die Liebe kann in diesem Hergange nicht ihre Macht erweisen; die Agenors ist ohnmächtig, Tamyris tritt zu wenig hervor. Wahr und innig ist Amynts Neigung; aber die Prüfung erregt in ihm keine Leidenschaft, die uns mitentzünden könnte, sie ist doktrinair, Fischblut statt warmen Herzschlags, beschaulich statt handelnd oder in die Handlung eingreifend. Er lässt sich herbei, den Thron anzunehmen; da er aber Elisen dafür verlassen soll, so entsagt er lieber dem Throne; zu irgend einem leidenschaftlichen Konflikt nach aussen oder im Innern kommt es nicht.

Was soll bei diesem kühlen Vorgange die Musik? was konnte hier Gluck? — er konnte Musik machen, wie er gewohnt war. Schon die Besetzung verweist auf den alten Standpunkt; Alexander ist Tenor, Amyntas war durch den Sopransänger Fernando Mazzanti, Agenor durch den Musico (Sopran 2 oder allenfalls Alt) Paolo Barreggi besetzt, das Quartett am Schlusse des zweiten Akts wurde daher von nichts als Sopranstimmen (erstem und zweitem) ausgeführt.

Doch zeigt sich gleich Anfangs jener bei Telemach gefundene Fortschritt in der Form festgehalten, — es ist statt der dreisatzigen Symphonie eine Ouvertüre (C-dur) gegeben, die um so bestimmter in die Oper einführt, als sie gar nicht vollkommen (auf der Tonika) sondern auf der Dominante schliesst und damit gleich zu dem ersten Gesang, in C-dur, hinleitet. Diese Ouvertüre, ausser dem Quartett der Bogeninstrumente mit Oboen, Hörnern, Trompeten und Pauken besetzt, hat allerdings etwas Pomphaftes, ist breit ausgelegt und stark aufgetragen, mag man das nun auf den kaiserlichen Geburtstag, oder auf die Einführung des mazedonischen Helden beziehn, oder es nur als hebenden Gegensatz gegen die süsse Scene, die ihr folgt, auffassen. Unser braver Schmidt nennt sie „die längste, am fleissigsten und trefflichsten gearbeitete Ouvertüre unter ihren bisherigen Geschwistern und zugleich die erste, die Gluck in einem und demselben Zeitmaasse gesetzt hat," — also mit einem Worte die erste Ouvertüre, denn das bisherige waren Symphonien. Man kann diesen Ausspruch hinnehmen, wofern er nur nicht die Erwartung hinsichts des Inhalts zu hoch spannt, und wofern man den Ausdruck Arbeit nicht im Sinne der deutschen klassischen Schule nimmt; blosse Wiederholungen, erstreckten sie sich auch noch weiter, als in dieser Ouvertüre, sind noch keine Arbeit. Jedenfalls ist aber die Ouvertüre nicht die erste, da Gluck schon zu Telemach eine Ouvertüre statt der Symphonie gegeben und diesen Fortschritt nur bisher nicht festgehalten hatte.

Der Hauptsatz der Ouvertüre tritt in dieser Weise,



natürlich mit Trompeten und Pauken, auf, das Motiv b füllt noch weitere fünf Takte (erscheint also sechszehn Mal in planster Weise) und führt zu einem Halbschluss' auf G. Jetzt folgt, in G-dur, ein neuer Satz,



den man als Seitensatz nehmen kann, dessen Motiv e aber (es erscheint acht Takte hintereinander) dem Motiv a des Hauptsatzes so ähnlich ist, dass von einer Gegenstellung beider Sätze, diesem Lebensprinzip aller zweisatzigen Formen, gar nicht die Rede sein kann. Dann bildet sich aus den Motiven h und e ein Gang über E-dur zum Schlusse in G-dur; zu einem eigentlichen Schlussatze kommt es nicht. Wir mögen den weitern Verlauf, der nichts Neues bringt, auf sich beruhn lassen; das Ganze steht zwischen Sonaten- und Sonatinenform in der Mitte. Schwer kämpft Gluck sich vorwärts, nur Schritt für Schritt gelingt ihm, wie der Kunst selber, der Fortschritt. Hier beschränkt er sich auf die Wahl der Ouvertüren- statt der Symphonienform; dies ist gut, Ausführung wie Erfindung sind schwach. Ouvertüren vor den Opern hat schon Händel gebracht, und wie weit gehaltvollere! aber sie sind alle fugirt oder figurirt, verarbeiten ihren Gedanken reich, aber streng verschlossen in sich selber. Die freiere, aufgeschlossene Sonaten- und Sonatinenform*) tritt hier gering auf, aber sie verspricht für die Zukunft.

*) Die **Fuge** hat einen einzigen Gedanken, das Thema, den sie im Dialog der Stimmen erörtert, indem eine Stimme nach der andern ihn ausspricht und die andern Stimmen bald unterstützend beistimmen, bald mit Widerspruch entgegentreten, dadurch aber ebenfalls zur Erörterung beitragen. Alles, was ausser dem Thema zur Sprache kommt, ist aus demselben entlehnt, oder aus ihm abgeleitet, oder unwesentlicher und nicht-entscheidender, episodischer Zusatz. Die **Doppelfuge** hat zwei solche Themate (Subjekte) zum Inhalt und beschränkt sich auf sie, wie die einfache Fuge auf ihr eines Thema. Die

Nun aber öffnet sich die Scene, Amyntas steht da, von unschuldvoller Zärtlichkeit warm durchhaucht; im dumpfen Gemurmel des Bächleins vernimmt er die Frage, wo Liebchen weilt. Es ist nur ein Augenblick, nicht einmal dramatischen, nur lyrischen Inhalts, aber an eine Persönlichkeit geknüpft, die ihren Karakter bewährt. Und sogleich erblüht Glucks Musik, wie eine liebliche Alpenblume an unzugänglicher Felswand auf dem kleinsten Stückchen Erde, das am Steine klebt. Und er singt unschuldvoll und ruhig, wenngleich zärtlich bewegt, wie der Hirt selber in seinem einfältig edlen Gemüth Elisen im Herzen empfindet und mit dem befreundeten Bache (amico rio) von ihr plaudert*). Gerade für diese Ruhe hat er sich dem krystallklaren, ungefärbten C-dur hingegeben, lässt er sich vom einfachen, fliessend und stillbewegten Quartett wiegen; die Flöte klingt in sanfter Füllung mit der Melodie der Geige zusammen und quellende Horntöne hauchen hinein, während die Pizzikatoschläge des Basses dem Ganzen Haltung und festern Rhythmus verleihn. Es ist der einzige wahrhaft musikalische Moment in der Oper, und Gluck hat nicht an sich fehlen lassen. Wie natürlich und dramatisch belebend ist es, dass Amyntas bei Elisens Nahen sein Lied ohne Schluss abbricht und gleich im Rezitativ Elisen anredet!

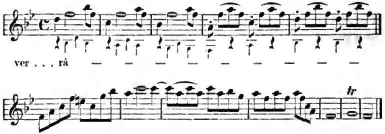
Hätte Metastasio diese eine Seite des Drama's wahrhaft im Herzen getragen und Verständniss für unsere Kunst, nicht blos Kennt-

Figuration verfolgt statt des Thema's einen unbestimmt verlaufenden, nicht streng zu einem festbegränzten Gedanken zusammengenommenen Tonfaden, von dem sie nicht loslassen kann, wenn sie nicht den innern Halt verlieren soll. In der Sonaten- und Sonatinenform treten zwei (vielmehr drei, Hauptsatz, Seitensatz, Schlusssatz) oder noch mehr gesonderte und wesentlich verschiedne Sätze, die Verbindungs-Partien ungerechnet, auf; es kann sogar die Fugenform zu vorübergehender Betheiligung herangezogen werden. Diese Vielheit der Gedanken kann (und soll) dazu dienen, auf die Vielheit der Erscheinungen in der Oper hinzuführen.

Der Unterschied zwischen Sonaten- und Sonatinenform kann hier ausser Betracht bleiben.

*) Beilage No. 12.

niss vom Herkömmlichen gehabt, so musste die zärtlich bewegte Unterredung beider Liebenden, die der Dichter wirklich giebt, — dieser liebliche Traum Elisens: „Zum Busche, zur Wiese, zur Quelle zieh' ich hin mit der freundlichen Heerde; zum Busche, zur Wiese, zur Quelle geleitet der Liebste mich hin!" in einem Duett zur Sättigung des Herzens führen. Dazu kommt es aber nicht, und so verliert auch Gluck den Boden, den er schon so glücklich betreten. Die glücklich spielenden Worte der Liebenden werden zu einer Bravourarie mit breitem Ritornell und nach jenem unseligen Zuschnitte von HS. MS. DC., dem man nun einmal nicht entgehen kann. Von der Bravour wenigstens mögen hier



ein Paar Proben Raum finden.

Dass die folgende Arie Amynts, der sein „Ich weiss, dass ich ein Hirt bin — —



(„und werde meinen Stand nicht für tausend Herrschersitze geben") dem Mazedonier sehr prahlerisch entgegenbläst und die tausend Reiche sehr kastratenhaft



herauskräht, dass diese Arie gleichfalls Bravourarie in bewusstem

Zuschnitt' ist, versteht sich. Auch mit Alexander ist nichts Bessers anzufangen; er ist nur ein Koulissenheld, der höchstens mit seinem Säbel rasseln und mit beiden Armen agiren kann. Seine Arie hat rollende Bässe, rauschende Geigen, ist überhaupt kräftig und tüchtig gebildet. Allein in ihrer Abgeschlossenheit (sie hat die bewusste Form) erscheint sie wie ein Setzstück in der Theaterdekoration, das man hinstellen kann, oder auch wegnehmen, weil es niemals ein organisches Glied des Ganzen ist. Die folgenden Arien und ein Duett zum Schlusse des ersten Akts bieten nichts Bemerkenswerthes.

Im zweiten Aufzuge tritt zuerst Tamyris mit einer Arie auf, in der sie ihr Schwanken zwischen dem Entschlusse, sich Agenor zu eröffnen und der mädchenhaften Scheu*) ausspricht. Es ist karakteristisch, dass Gluck dies Schwanken des unentschlossenen Gemüths nicht darzustellen verstanden hat; oder versagte die technische Gewandtheit? Diese innere Gespaltenheit, diese Zweiseitigkeit oder der innere Streit, der sich hier verrathen soll, kann schwerlich seinen Ausdruck anders finden, als mit Hülfe der Begleitung, die das Andre geben muss zu dem Einen, das die Stimme giebt, oder die widersprechenden, abgerissenen Aeusserungen der Rede zusammenknüpfen und verschmelzen in dem einen Ausdrucke der Unruhe und des Schwankens. So hat unter andern Mozart mehrmals gethan, z. B. meisterhaft in dem Terzett der Vitellia, des Annio und Publio „Vengo" in Titus. Allein solche Aufgaben konnten ihre vollkommne Lösung erst später finden, nachdem die Musik und besonders das Orchester leichter und flüssiger geworden war. Wieder werden wir auf den langsamen und bedächtigen Schritt geschichtlicher Entwickelung hingewiesen; erst musste man Tonsatz und Gesang formal lernen, dann kam man zum Ausdruck einer einigen und einfachen Stimmung, dann erst konnte man sich an den Aus-

*) Al mio fedel dirai,
Ch'io son . . . . ch'io venni . . . . oh Dio!
Tutto il mio cor tu sai,
Partagli col mio cor u. s. w.

druck innerer Widersprüche wagen. Gluck spricht die Worte des Gedichts mit dem Ausdrucke der Sanftmuth aus, unterbricht seine Melodie, wo der Dichter seine Rede, bewegt auch sein Orchester,



aber mit alledem ist der Grundton der Stimmung, dies Schwanken innerer Unruhe, die vergebens nach diesem, nach jenem Worte greift, nicht getroffen, Glucks Weise beruht auf jedem der Worte und findet an ihnen Befriedigung, verschmilzt sie sogar über alle Pausen hinweg zu einer einigen Melodie.

Diese Beschränkung erwächst zu einem hervortretenden Karakterzug Glucks; wir werden sie wiederfinden und dann erfahren, welch' ein Kleinod ihm zum Ersatz des unverschuldeten Mangels in den Schooss gefallen ist.

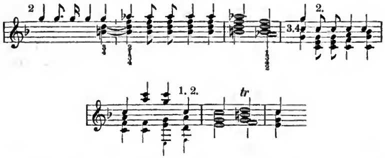
Den letzten Blick werfen wir auf das Quartett der vier Liebenden, das den zweiten Aufzug schliesst. Die übergangenen Tonsätze enthalten manches Erfreuliche, nichts aber, das nähern Aufschluss oder weitere Entwickelung gäb'.

Die Liebenden klagen sich ihr Leid; „Ach du bist nicht mehr der Meine!“ — „Ach dein Lieben hat geendet!“ klagen Elise und

Tamyris, „So sprich nicht zu mir, o Gott!“ entgegnen Amynt und Agenor; die Kantilene ist sanft, —



aber das ist kein Quartett, kein Satz von vier einander entgegentretenden, karakteristisch unterschiednen Stimmen, das ist eine einzige Melodie, unter vier Individuen vertheilt. Allerdings gehen dann Elise und Amynt, Tamyris und Agenor in Terzen, endlich alle vier im planen vierstimmigen Satze



zusammen*) ja, es findet sich ein einziger Moment von Gegenstellung



einer Stimme gegen die drei andern; allein das Alles kann wohl unser Urtheil nicht entkräften.

*) Die Ziffern deuten die Ordnung der Stimmen an.

Den Schluss der Oper macht ein kleiner Chor, oder vielleicht nur ein Ensemble der fünf handelnden Personen, deren Namen die Partitur voranschreibt.

Die nächste stammverwandte, nämlich der italischen Richtung angehörige Arbeit wurde durch die Vermählung Erzherzog Josephs von Oestreich, nachherigen Kaisers, mit Isabella von Bourbon, Herzogin von Parma, veranlasst. Der Hof übertrug (mit Uebergehung des ersten Kapellmeisters, Reutter) Gluck die Leitung der Hofmusikfeste, und dieser setzte dazu die Serenate

Tetide,

die zweite dieses Namens, die am 10. Oktober 1760 aufgeführt, den Schluss der Festlichkeiten bildete*), so wie Hasse Metastasio's Oper „Herkules am Scheidewege" als eigentliche Festoper zur Aufführung für den ersten Tag der Festlichkeiten gesetzt hatte. Dass Hasse durch und durch veritalienert war, wissen wir.

Auf den Inhalt dieses Festspiels einzugehn, haben wir keinen Anlass. Es ist wie alle seines Gleichen aus jener Zeit, eine dramatisirte Huldigung für das zu feiernde Paar; die dramatische Form aber dient nur, das vornehme Publikum mit der gewohnten Kunstspeise möglichst reichlich und köstlich zu bewirthen; und diese Speise ist keine andre, als der Gesang, vornehmlich der Bravourgesang der kostbarsten Virtuosen, die irgend aufzutreiben waren. Von ernstlich dramatischen oder künstlerischen Zielpunkten ist in den Festspielen dieser Zeit noch weniger die Rede, als in den Opern. Das Secco verknüpft in üblicher Weise und Lockerheit

*) Schmidt, der ausser der Partitur auch das gedruckte Textbuch vor Augen hatte, giebt den Titel so an: Tetide. Serenata da cantarsi per le felicissime nozzi delle L. L. A. A. R. R. L'Archiduca Giuseppe d'Austria e la Principessa Isabella di Borbone. Per commando degli Augustissimi Regnanti. Poesia del Sig. Giannambrosio Migliavacca.

Wir verdanken die Einsicht der Partitur-Abschrift (die den Titel Tetide, Operetta in un Atto del Sig. Cavagliere Gluck hat) der auszeichnenden Güte des Direktoriums der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserreichs.

möglichst viel Prunkarien, die sämmtlich denselben Zuschnitt haben, ganz entsprechend ihrer gleichmässigen Bestimmung. Etwaige Duette haben dieselbe Bestimmung und Form. Vielleicht vereint ein Terzett oder Quartett alle diese wohlklingenden Virtuosenkehlen, den Schluss krönt ein leichter Chor; aber all diese Sätze sind nur Nebendinge, die Hauptsache sind immer und immer die Arien und ihre endlose Koloratur. Nicht die Richtung des Geschmacks hat man zu bewundern, sondern seine Ausdauer. Aber auch sie nicht. Diese steife, inhaltlose Eintönigkeit war das getreue Spiegelbild der Höfe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; auf beiden Seiten derselbe kostbare Prunk und dieselbe innere Leere, dasselbe Feuer der rollenden Töne und glitzernden Edelsteinketten bei derselben innerlichen Kälte, dieselbe vorgeschriebene und unabänderliche Haltung, derselbe Zuschnitt in den Arien mit der Queue der Kadenzen, wie in den silberstoffnen Roben mit der gestickten Purpurschleppe. Für die sprüchwörtlich gewordne Hof-Langeweile hielt das Bewusstsein der vornehmen Stellung schadlos. Und dann war man ja gar nicht gehalten, zuzuhören; was gab es unter der Kunstproduktion alles zu schauen, zu flüstern, zu geniessen! Das gehört mehr in die Hofgeschichte, als in die Kunstgeschichte.

Die Künstler konnten und mochten sich dem nicht entziehen, ihnen half die zehnte Muse, die Gehülfin aller, der Schlendrian.

Auch Gluck konnte vom vorgezeichneten Wege nicht ablenken, bei der Thetis weniger als jemals. Denn vor ihm war Hasse, der Italianissimo, mit seiner Oper aufgetreten, hatte, genau besehen, den Vortritt vor ihm; Gluck durfte ihm nicht den zweiten Vortheil lassen, den herrschenden Geschmack allein für sich in das Spiel zu ziehn. Seine Thetis musste das Mögliche thun, die Gesangvirtuosen und den Hof zu gewinnen.

So allein wissen wir uns den Fleiss, das Talent und die kluge Sorgfalt zu erklären, die Gluck auf dieses Festspiel verwendet hat. Ueberall der Glanz und die Feierlichkeit des Kaiserhofs, überall die Koloratur auf das Reichste, aber auch auf das Vortheilhafteste zur Schau gelegt, klüger ermessen, als meist in den grossen Opern.

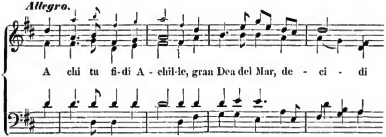
Eine Symphonie in drei selbständigen Sätzen, „Ouvertüre“ genannt, eröffnet munter das Fest; sie steht mit den bessern Symphonien ihrer Zeit auf einer Linie, ohne zu näherer Betrachtung Anlass zu geben.

Wenn dann der Vorhang sich hebt, stellte (wie Schmidt erzählt) die Scene die Burg der Göttin Thetis dar. Der ganze, über einer leuchtenden Klippe sich erhebende Bau schien, sammt seinen Bogen und den sie stützenden Säulen, aus gefrornem Meerwasser zusammengesetzt, und weit eher ein launiger Einfall der erfindungsreichen Natur, als ein Erzeugniss der bildenden Kunst zu sein. Algen schlängelten sich um die Säulen, Korallen schossen in Aesten hervor, überall erglänzten Muscheln, gleich Edelsteinen, neben vielen andern Schätzen des Ozeans. In den Zwischenräumen des wundersamen Baues lagerten Nereïden, Tritonen und andre Halbgötter des Meeres; andre sassen auf kleinen moosbedeckten, mit Meerpflanzen bekleideten Klippen, wieder andre wandelten in den Wellen umher, welche rings die Burg umflossen. In grössern und ungleichen Entfernungen erblickte man die Urnen der Flüsse, die dem Meer' ihren gewohnten Tribut zollten. Inmitten der Klippen sass die Göttin Thetis auf ihrem Throne, umgeben von verschiedenen, in den mannigfaltigsten Stellungen gruppirten Nymphen und andern Gottheiten des Meeres.

Schimmernd und prunkvoll genug mag der Anblick gewesen sein, wenn er nur zu irgend einer Handlung geführt hätte! Allein es war nur die alte, neu aufgeputzte Bühne für diesen Kastraten Manzoli, der den Apoll diskantisiren, für diese berühmte Gabrieli, die als Thetis applaudirt werden sollte, für all' die andern Gottheiten der Koloratur; es war ein neues Schanstück jener spieligen und prunkseligen Rokokozeit, die für diese thatlose und pflichtlose und poesielose hohe und höchste Gesellschaft, da die täglichen Paraden noch nicht erfunden waren, Zerstreuung aus Zerstreuungen zusammenstoppelte, und eine um die andre aus den matten Händchen fallen liess, wie blasirte Kinder das Spielzeug, womit man sie überschüttet hat. Und das ist in seiner rast-

losen Vergänglichkeit unsterblich, wie das Hohe in seiner ewigen Wahrheit.

Wenn der Vorhang diesen glänzenden Anblick enthüllt hat, treten Apollo (Diskant) und Mars (Tenor) in Begleitung des Chors unterer Gottheiten vor Thetis und begehren Entscheidung, wem Achill anvertraut sein sollte. Der Chor eröffnet frisch und nicht ohne Aufschwung, den Satz,



und führt ihn 13 Takte weit ganz stattlich zum Schluss' auf A fort, vom Quartett, Hörnern, Trompeten und Pauken gekräftigt. Die Stimmen des Apoll und Mars treten ganz feiervoll, wie ihnen und dem festlichen Augenblicke ziemt, ein,





vom Quartett, Oboen und Fagotten geleitet, der Chor fällt unter Trompeten- und Paukenschall mit seinem ersten Satze wieder ein, tritt eben so frisch mit seinem „Entscheide!" zwischen die kurzen Wechselreden der beiden Götter,



der ganze Satz ist in gleichem Sinne, kurz angebunden, durchgeführt, hat dramatische Wirkung; Schade, dass das nicht weiter führen sollte.

Das folgende begleitete Rezitativ der Thetis, wie alle fernern Rezitative lassen wir bei Seite; sie dienen ja nach alter Weise doch nur als Lückenfüller und Leitfaden von einer Arie zur andern.

Die erste dieser Arien gehört dem Mars. Der Kriegsgott tritt muthvoll genug,

*) Hier und im vorigen Notensatze ist der Tenor (Mars) in der Höhe notirt, wie er erklingt.



wenn auch Anfangs etwas stutzig auf, führt aber dann seine Arie — natürlich HS. MS. DC. — ganz karakteristisch und mit nicht zu übermässiger Bravour durch.

Ihm folgt Apoll mit einer, seiner mildern Erscheinung ganz gemässen Arie, wieder in der bekannten Form. Wenn wir beide Arien als karakteristisch bezeichnet haben, so darf man nicht mehr erwarten, als leichte Andeutung des Karakters, der einen dieser Götter vom andern unterscheidet; zu mehrerm war kein Anlass vorhanden.

Jetzt kommt der erste Prachtmoment, Thetis-Gabrieli tritt vor. Ein breites Ritornell, lebhaft figurirt (nur Quartett) leitet ein, das Gesangthema breitet sich solenn und ausführlich,



(und so noch vier Takte weiter) vor uns aus, und nach 21 Takten ergiesst sich die Kantilene in die erste kleinere Passage, nach 13 weitern Takten in die erste grosse Passage, die in bunter, aber dabei grossartiger Figurirung (wir geben nur eine Probe)



bis $\overline{\overline{\text{h}}}$ und dann bis $\overline{\overline{\text{c}}}$is steigt, und uns unglücklicherweise zu spät Gebornen ein ziemlich befriedigendes Bild von den Herrlichkeiten der berühmten Sängerin giebt.

Zugleich sehen wir aber Gluck in der Bildung all' dieser Passagen (und es sind ihrer zusammen, ohne die Kadenzen, 32 Takte) so sorgfältig auf den Vortheil der Sänger bedacht, namentlich auf die Flüssigkeit der Bewegung und das Hervorheben der Höhe, wie das in seinen Opern keineswegs immer der Fall ist. Auch die Begleitung, z. B. in dieser Stelle



ist so günstig, der Stimme Anhalt zu geben, ohne sie zu drücken, wie man es nicht immer findet, z. B. bei Händel nicht, der selbst in Bravoursätzen den Reichthum seiner Tongebilde öfter nicht zurückhalten mochte. Das Lob ist für Männer wie Gluck ein winziges; ein sehr mittelmässiges Talent vermöchte gleiches zu erwerben. Allein es gehört hier zur Karakteristik des Moments; da mit dem Festspiele nichts Tieferes zu gewinnen war, da die Gabrieli und die andern Virtuosen zur Geltung kommen sollten — und Hasse

als Nebenbuhler auf diesem Felde gar nicht gering zu achten war: so that Gluck auf der vorgezeichneten Bahn sein Möglichstes, ohne auf Anderes zu sinnen.

Es folgt eine Arie der Pallas, grandios in damaliger Manier, stolz geführt, — schon der Rhythmus des Basses, der durch die ganze ebenfalls nach damaliger Manier weitspurige Arie vom Anfang an



fortwirkt, bezeichnet das, — übrigens ohne Passage. Die Sängerin, Maria Pinelli, mag eine mehr volle und starke, als biegsame und und bewegliche Stimme gehabt haben; dies wird durch eine zweite Arie derselben noch wahrscheinlicher, in der Gluck Passagen gesetzt hat, — aber langsamer Bewegung, in Achteltriolen.

Zwischen beiden Arien steht eine sanfte für Venus bestimmte, von angenehmer Kantilene und einem bescheidnen Pröbchen Koloratur; vielleicht war die Sängerin, Therese Giacomazzi, nur seconda Donna. Dafür bringt nach der zweiten Arie der Pallas eine zweite der Thetis wieder ein Heer von Schaumwellen der Koloratur, die man nur mit dem Wogengekräusel um die Krystallburg vergleichen kann.

Jetzt werden die Stimmen der Pallas, Venus, des Apollo und Mars (3 Diskante, 1 Tenor) zu einem wohlklingenden, aber karakterlosen und sehr langen Quartett vereinigt; woher hätte auch

Karakter oder nur Individualisirung der Stimmen kommen sollen? Eine dritte Arie der Thetis überbietet wo möglich die beiden ersten an Reichthum und Kühnheit der Koloratur, führt die Stimme nach h hinab, giebt ihr Schwünge von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{h}}$, von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{a}}$, — kurz, Signora Gabrieli konnte zufrieden sein.

In sanfter Feierlichkeit folgt eine Arie Hymens, zu deren Karakterisirung (schon das Thema beruht auf dem Vorhaltsmotiv) wir nur eine kleine Stelle



geben. Ganz ohne Passage kann indess auch diese Arie nicht bleiben.

Ein Duett der Thetis und Apollo's ist ganz in italischer Manier geschrieben. Den Schluss des Ganzen bildet ein sanft-feierlicher Gesang von fünf Solostimmen mit Chor, natürlich die Vierstimmigkeit nicht überschreitend.

Soviel über diese klug und geschickt geschriebene Hofmusik.

Das folgende Jahr, 1761, brachte ein neues Werk von Gluck, sein Ballet

Don Juan

oder „das steinerne Gastmahl", im Kärnther-Hoftheather zur Aufführung. Das Ballet*), dem die Fabel der berühmten mozartischen Oper zum Grunde liegt, fand grossen Beifall, hat sich aber für längere Zeit nicht erhalten können. Gluck selbst hat so geurtheilt, indem er mehrere der bedeutendsten Sätze, z. B. die Ouvertüre

*) Es ist in vollständigem Klavierauszuge von Wollank bei Trautwein (Bahn) in Berlin herausgegeben worden.



und zwei der karakteristischen Balletnummern später in Iphigenie in Aulis und Armida verwendete. Wer sich für die Fabel interessirt, findet sie in dem Klavierauszuge.

Diesen Werken schliesst sich nach der Seite der italischen Musik die Oper

Il trionfo di Clelia,

Gedicht in drei Aufzügen von Metastasio, an, die zur Einweihung des neuerbauten Opernhauses in Bologna vom Grafen Bevilaqua, der an der Spitze des Unternehmens stand, erwählt und zu deren Komposition Gluck eingeladen war. Zur Ausführung waren vorzügliche Künstler berufen: der uns schon von Thetis her bekannte Kastrat Manzoli, der Tenorist Giuseppe Tibaldi, den Gluck später nach Wien berief und zu höherm Ruhm förderte, und noch Andre. Das Orchester war einige 70 Mann stark. Zur Leitung desselben bedurfte es nach damaliger Weise zweier Flügel; am ersten sass Gluck, den Zweiten hatte der Kapellmeister Mazzoni aus Bologna inne.

Gluck hatte den später so beliebten Dittersdorf*) in seiner Begleitung, hörte mit diesem, den er für seinen Schüler ausgab, in einer eigens vom Grafen Bevilaqua veranstalteten Gesellschaft die vorzüglichsten Künstler und Künstlerinnen (ihrer dreissig) die in Bologna anwesend waren, und machte sich nun an die Arbeit. Er hatte schon in Wien vorgearbeitet, die Ausführung aber bis zur Bekanntschaft mit dem Sängerpersonal verschoben um sich (nach italienischer Weise, der auch Mozart anhängig blieb) nach ihrer

*) Dittersdorf erzählt die Vorgänge in seiner Lebensbeschreibung.

Art, besonders nach Stimmumfang und Geschicklichkeit hinsichts der Koloratur zu richten*). Nun lieferte er binnen zehn Tagen schon den ersten Akt zum Ausschreiben und die ganze Oper zur Aufführung am zweiten Pfingsttage. Dabei arbeitete er nur Vormittags und Abends, die Nachmittage niemals. Nach Tische machte er Besuche oder ging bis zur Abendmalzeit in ein Kaffeehaus.

Auch dem grossen Sänger Farinelli, der sich, nahe den achtziger Jahren in Bologna zur Ruhe gesetzt hatte, und dem gelehrten Pater Martini, den die Musiker Padre di tutti i Maestri nannten, machte er hier Besuch. Der erstere bat Gluck und Dittersdorf mehrmals zu Gaste, der letztere, fast im gleichen Alter mit seinem Freunde Farinelli, nahm die Ehrfurcht, die Gluck ihm zollte, in väterlicher Weise auf.

Nach siebzehn grossen Proben, die kleinern Uebungen ungerechnet, kam die Oper zur Aufführung und fand grossen Beifall, — nur bei Gluck nicht, der mit der Aufführung nicht zufrieden war und jenes vollkommne Ineinandergreifen vermisste, das er in Wien geschaffen hatte und von dort gewohnt war, das sich aber bei den italischen Orchestern nicht erreichen liess.

Allerdings war Gluck schwer zu befriedigen und desshalb ein strenger Beurtheiler und Dirigent, unbeugsam, wo es galt, das

*) Diese Rücksichtnahme auf Aeusserliches und Vorübergehendes, das sich ändert, sobald neue Darsteller für die ersten eintreten, die daher aus dem Gesichtspunkte der freien Kunst nicht zu billigen ist, die auch Gluck bei seinen Hauptwerken nicht leicht hat vorwalten lassen, blieb gleichwohl für ihn lebenslängliche Maxime. Noch 1777, als er den Antrag empfangen, für München die Oper Cora zu setzen, schrieb er an den Unterhändler Dalberg: „In Betreff der musikalischen Bearbeitung gedachten Gedichts kommt es darauf an, von den Talenten der dazu bestimmten Sänger und von den Eigenschaften ihrer Stimmen vollständig unterrichtet zu sein.“ Und 1780 in gleicher Angelegenheit: „J'ai lu avec plaisir l'opéra, que Vous avez bien voulu me communiquer, mais comme je ne connais point les Sujets qui pourraient l'executer, je ne saurais m'y charger d'y composer la musique.“ — Dies und Aehnliches von Mozart und Andern findet sich in Jahns Mozart.

Das Handwerk ist der Wandnachbar der Kunst. Auch Bildhauer und Maler haben kunstfremde Rücksichten zu nehmen; namentlich hat Raphael sich dabei geistvoll erwiesen. Woraus noch nicht folgt, dass Liebedienerei und Rücksichtnahme Raphaele macht.

Kunstwerk zu rechter Darstellung zu bringen. Niemals gestattete er dem ihm untergebenen Personal die geringste Vernachlässigung seiner Pflichten, wie er selber sich einer solchen nie schuldig machte; ja, er konnte sich, hierin seinem Vorgänger Händel gleich, so streng und scharf und furchtbar erweisen, dass er mit Wahrheit sagen durfte, er habe die Seinen niemals widerspenstig gefunden. Die Ursache dieser Folgsamkeit, die niemals versagte, lag in der Ueberzeugung der Musiker, dass Gluck nichts verlange, als was die Sache selbst fodere, — denn dafür hat jeder ächte Musiker Sinn und Bereitwilligkeit, — und in seiner eignen ganz unbedingten Hingebung an die Sache, um die er sich selbst gänzlich vergass.

Hierüber ist die Aeusserung eines Zeitgenossen, wenngleich aus der spätern Zeit Glucks, sprechend*). „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr von Gluck in jedem andern Lebensverhältniss ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platze als Direktor steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeusserungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreissig Male reichen nicht hin, dass er die geübtesten Spieler der Kapelle, unter denen gewiss Virtuosen sind, die Passagen wiederholen lässt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung des Ensemble hervorbringen. Er brüsquirt sie alsdann so sehr, dass sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt" — wohl nur Einzelne — „und nur durch Zureden des Kaisers: „„Ihr wisst ja, er ist nun einmal so. Er meint es nicht so arg"" — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden, und diejenigen, die z. B. für ihr Spielen sonst einen Dukaten erhielten, bekommen, wenn Gluck dirigirt, deren zwei. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affekts, des wilden, sanften, traurigen, sich am Klavier in allen seinen Mienen und Geberden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit

*) Joseph Kämpfer, berühmter Kontrabassist, ehemals Offizier. S. Kramers Magazin d. Mus. 1783. S. 561.

dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbe-Arie der Alceste bei der Stelle: Manco . . . . moro . . . . e in tanto affanno non hò pianto — sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche."

Da haben wir das Lebensbild eines Künstlers, der ganz in seinem Werk aufgeht, der nur für seinen Beruf lebt und damit bezeugt, wie sehr es ihm Ernst ist. Sich so selbstvergessen hingeben, seine Persönlichkeit gewissermassen preisgeben, war eigentlich ein Widerspruch gegen Glucks hohes Selbstgefühl und sein Bestreben, die persönliche Würde unantastbar zu erhalten, wovon wir schon Beweise gehabt und noch mehr finden werden; wie übermächtig muss der Antrieb zu solcher Selbstvergessenheit gewesen sein, die so leicht den Spott der Oberflächlichen wecken, oder für Charlatanerie genommen werden kann, wenn die Ueberzeugung vom Ernst und der innern Nothwendigkeit fehlt!

In Bologna konnte Gluck wohl nicht vollkommen durchdringen. Er war da nicht Herr, sondern nur Gast, wenn gleich ein hochverehrter.

Von der Oper selbst wissen wir nichts zu berichten; wir kennen sie nicht. Nach Schmidts Mittheilungen ging ihr eine Symphonie in drei Sätzen voraus; Schmidt sagt: in vier Sätzen, weil er eine „kurze Einleitung" (die allerdings in den italischen Opernsymphonien selten oder nie vorkommt) als selbständigen ersten Satz auffasst. — Das Personal bestand aus den weiblichen Partien der Klelia und Larissa, aus denen Tarquins, des Horatius, Kastraten (diese vier Soprane) des Manlius, auch Kastraten, Alt, und des Porsenna, Tenor. — Die meisten Arien sind Bravourarien in bekannter stereotyper Form; kurz die ganze Oper steht auf hergebrachtem italischem Standpunkte. Selbst der so gern lobende Schmidt erkennt an, dass Gluck hier mehr den Anfoderungen der „nobile direzione" (Kastraten und Primadonnen gehörten zu den noblen Passionen) so wie der bei der Aufführung betheiligten Sänger und Sängerinnen, als jenen der dramatischen Kunst entsprochen habe.

Anklänge aus Frankreich.

Neben den Werken, die wir bisher betrachtet, läuft eine Reihe ganz verschiedener Leistungen, die Gluck in der Zeit von 1755 bis 1762 und noch später beschäftigt haben. Der wiener Hof hatte, wie zu allen Zeiten die Art deutscher Höfe gewesen ist, in dem Bedürfniss stets neuen Zeitvertreibs*) auch das französische Theater heranzuziehen gesucht. Nicht die grossen französischen Opern wurden herbeigeholt, — man blieb den italischen treu, — sondern die kleinen, leicht vorüberganukelnden Operetten, die nur amüsiren wollen ohne Anspruch auf tiefere Theilnahme, solche, wie Duni, Monsigni und Andere in Paris im Gegensatze zu dem schwerbeweglichen Drame lyrique beliebt gemacht, die waren es, deren man in Wien begehrte. Graf Durazzo, der dem Hoftheater vorstand, hatte sich für diesen Zweck mit Favart in Paris in Verbindung gesetzt, stand besonders seit 1759 mit ihm in ununterbrochenem Briefwechsel, und liess sich von demselben, der selber Operndichter war, bald Operetten, bald komische Operntexte zur Bearbeitung durch wiener Komponisten, bald endlich Schauspieler und Tänzer für die französische Bühne in Wien zusenden.

*) So sah auch Graf Durazzo die Sache an. La comédie française, sagt er in seinem ersten Briefe, vom 20. Dezember 1759, an Favart (s. dessen Memoiren) est plutôt dans les cours étrangères un amusement de la noblesse, qu'une école nationale.

Für diese Unterhaltungsstücke, die theils in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, theils in der Favorite und in den Sälen der Hofburg ausschliesslich vor der kaiserlichen Familie und dem eingeladenen Adel, theils auch im Hofburgtheater vor dem Publikum aufgeführt wurden, musste Gluck thätig werden. Er ist gern und mit Lust darauf eingegangen, so fern auch die neue Aufgabe seinen frühern und besonders seinen spätern Werken stand; dies giebt nicht blos seine stete Bereitwilligkeit für Komposition, sondern auch der Gehalt seiner Arbeit wenigstens theilweise zu erkennen. Dabei scheint uns anziehend und bezeichnend, wie glücklich er sofort als ächter Theatermensch, der sich gleich in alle Masken und Lagen zu finden weiss, in den Ton der französischen Operette eingegangen ist. Mag er denselben bereits in Paris, gleichsam auf der Durchreise, aufgefasst, oder erst jetzt aus Monsigny's und andern Partituren kennen gelernt haben: immerhin war es eine Annäherung an Frankreich und den dortigen Sinn, und musste später ihm zu Statten kommen.

Nach Reichardts Notizen waren fünf Operetten, —

La fausse esclave, 1758,

Le cadi dupé, 1761, Text von Lenommier, auch von Monsigny komponirt,

L'arbre enchanté,

L'ivrogne corrigé, 1760, Text von Anseaume,

Le diable à quatre,

ganz von Gluck komponirt. Zu sechs andern,

Les amours champêtres, 1755, Text von Favart,

Le Chinois poli en France, 1756, Text von Anseaume,

Déguisement pastoral, 1756, Text von Bret,

L'île de Merlin, 1758,

Cythère assiégée, 1759, Text von Favart und Fagau,

On ne s'avise jamais de tout, 1762, Text von Sedaine,

hat er „Airs nouveaux“ gesetzt, entweder durchgängig neue Musik zu früher bereits von Andern komponirten Texten (wie Le cadi dupé und On ne s'avise jamais de tout zuvor von Monsigny gesetzt

worden waren), oder vielleicht nur neu komponirte Sätze neben beibehaltenen ältern Melodien. Wir dürfen wohl das Erstere annehmen; jedenfalls kommt wenig darauf an, ob er alle diese Chansons erfunden, oder einen Theil davon vorgefunden und beibehalten hat. Ganz gewiss sind Cythère assiégée, die er später umgearbeitet, und L'île de Merlin, die er mit jener Operette nach Paris an Favart geschickt*), von ihm. Auch L'arbre enchanté ist ohne allen Zweifel Glucks alleiniges Werk. Er hat dasselbe bei Gelegenheit eines Festes, das Erzherzog Maximilian gab, am 27. Februar 1775 in Versailles vor der königlichen Familie, auch in derselben Zeit mit Berton (der auch an Cythère assiégée sich betheiligt hat) in Paris aufgeführt. Alle diese Arbeiten**) finden sich abschriftlich in der wiener Hofbibliothek unter dem gemeinschaftlichen Titel: Airs nouveaux, oder Airs accompagnés, oder Vaudevilles nouveaux de . . . . . . (folgt der Name des besondern Stücks) zusammengefasst.

Cythère assiégée werden wir später in der Umarbeitung betrachten. Von den andern Operetten ist uns nur,

L'arbre enchanté,

komische Oper in einem Akte von Vade, in Verse „und Arietten" gebracht von Moline***), bekannt. Zwei Diebter dazu nennt der

*) Favart meldet am 24. Februar dem Grafen Durazzo, dass diese Werke hinsichts des Ausdrucks, Geschmacks, der Harmonie und selbst der französischen Prosodie vollen Beifall gefunden hätten. J'ai examiné, schreibt er, et fait exécuter les deux opéras comiques, Cythère assiégée et l'ile de Merlin; je n'y ai rien trouvé à desirer pour l'expression, le gout et l'harmonie, et même pour la prosodie française. Je serais flatté, que M. Gluck voulut exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrais le succes.

**) Fetis in seiner Biographie universelle des musiciens, Art. Gluck, erwähnt noch eine Opéra comique: Le chasseur en défaut, die von Gluck in Wien komponirt sein soll. Wir kennen das Werk nicht, auch Schmidt erwähnt es nicht. Wohl möglich, dass Fetis es in der reichen pariser Bibliothek aufgefunden hat.

***) Bei Le Marchand in Paris ist ein dürrer und unvollständiger Klavierauszug erschienen. Wir haben die genauere Kenntniss der Operette dem ver-

Titel, der dritte oder vielmehr erste ist Boccacio, der den Schwank erzählt.

Ein verliebter Alter nämlich, Thomas heisst er, alt genug, um mit seiner Verliebtheit von Rechtswegen angeführt zu werden, will seine Mündel Klaudine in seinem Ehegarn fangen; das junge Mädchen behagt ihm, und nebenbei hätt' er nicht nöthig, über ihr Vermögen Rechnung zu legen. In Ermangelung anderer Liebenswürdigkeiten ist er geizig und dazu leichtgläubig wie ein Dompfaff. Allein Klaudinens Herz ist nicht mehr frei. Lubin, ein junger Pächter vom Gute des Herrn von Bonsecour, liebt sie und hat es besser als Thomas verstanden, sie für sich einzunehmen. Er hat sich unter dem Namen Pierrot als einfältiger und anhänglicher Diener bei Thomas eingenistet, um der Geliebten nahe zu sein und sich mit ihr zu verständigen. Dies leidet auch keinen Aufschub, denn auf den heutigen Tag hat der Alte schon die Heirath angesetzt. Die Liebenden erklären sich, ein Fischer, Blaise, der zum Hochzeitmal Fische liefert, ist mit Rath und That zur Hülfe bereit. Auch eine jüngere neckische Schwester Klaudinens, Lucette, läuft nebenher.

Schon aus der Anlage erkennt man, dass hier leichte Waare feilgeboten wird. Um so seltsamer scheint es, dass Gluck statt einer leichten Ouvertüre oder Einleitung eine förmliche Symphonie in drei Sätzen nach der Gewohnheit der italienischen Oper voranschickt, mit Quartett, Oboen, Fagotten und Hörnern besetzt. Allerdings ist sie leicht genug gehalten. Der erste Satz (Allegro) hat dieses Thema



für den Hauptsatz; die Oboen gehn mit den Violinen, der Bass

dienten Forscher, Herrn Organisten Wilhelm Rust in Berlin zu danken, der die Partitur aus den vorhandnen Stimmen mit eigner Hand vollständig hergestellt und uns gütigst geliehen hat.

streicht dazu fortwährend sein b in Achteln; das setzt sich in gelinder Bewegung fort bis zu einem Schluss (nach Art der Sonatinenform) auf der Dominante, und „mit wenig Kunst und viel Behagen" durch einen zweiten Theil hindurch zum Ende. So gering der Inhalt uns Neuern, an reichere und ausgesuchtere Kost Gewöhnten erscheinen könnte, doch ist er nicht ohne Annehmlichkeit und hat sicher damals recht wohl gefallen. Gluck hat seinen Satz sogar nicht ohne Beflissenheit geltend gemacht; gleich nach der ersten Aufstellung des Thema's wiederholt er es in der tiefern Oktave (also sanfter und dumpfer klingend) und giebt den Oboen erst b, dann f auszuhalten, was dann wohl eine Art von ländlicher Färbung giebt und den Schauplatz bezeichnet.

Merkenswerther scheint, dass er fester geformt hat, als sonst wohl in diesen frühern Arbeiten seine Art war. Er sucht sein Orchester in Bewegung zu bringen, schliesst seinen ersten Theil so fest ab, als nach Art der Sonatinenform, ohne Zuziehung der zweiten Dominante geschehen kann, fügt sogar einen Schlusssatz (die später von Mozart fast bei allen Arien u. s. w. angewendete erweiterte Schlussformel) hinzu



und wiederholt sie. Seine Neigung für reine Instrumentalmusik war bekanntlich nicht gross, seine technische Bildung nicht mit der von Händel, Rameau und Andern zu vergleichen; demungeachtet — und vielleicht gerade darum war er, wo es ging, bereit, sich auch nach dieser Richtung zu versuchen und zu fördern. Und das kam ihm später wohl zu statten.

Nach dem ersten Satze folgt als zweiter eine Menuett, abermals in B-dur und mit derselben Besetzung, wie das Allegro. Schon dies weicht von der damaligen Art ab, noch mehr die Ausführlichkeit oder Umfänglichkeit des Satzes, den wir in den damaligen

italienischen Symphonien (die gluckschen mitgerechnet) wenigstens kurz abgefertigt finden. Die Menuett hat ihre zwei Theile, deren erster einen Halbschluss auf F, deren zweiter einen ausführlichen Ganzschluss in B-dur macht; beide Theile werden wiederholt. Dann aber setzt ein dritter Theil (mit dem Anfang des ersten, aber anders behandelt) ein, abermals in B-dur, aber mit Wendungen nach Es-dur, F-dur, G-moll u. s. w. Er gleicht dem zweiten Theil (Mittelsatz) einer Sonatenform; nach ihm folgt der erste Theil der Menuett mit fester Schlusswendung in B-dur als dritter (oder hier vierter) Theil des Ganzen.

Statt des Schlussaccordes tritt aber der dritte Symphoniesatz, Prestissimo, mit diesem Thema



ein, beide Geigen allein, ohne Begleitung, pianissimo, ein leichter, leichtbeweglicher Satz, einigermassen verwandt mit haydnschen Finalen, aber sehr weit hinter deren Ausführung zurückbleibend. Um die Art zu bezeichnen, fügen wir noch den Nachsatz des obigen Thema's zu, wie er gegen den Schluss des ersten Theils hin in F-dur auftritt,



die erste Violin c aushaltend, Bratsche und Bass an der Unterstimme, die Bläser leicht einschlagend. Auch das Finale bildet einen zweiten Sonatentheil aus, wenngleich dem Ganzen gemäss sehr leicht gehalten.*)

*) Ueberhaupt wollen wir, obgleich wir oben die beflissenere und dabei geläufige Schreibart der Symphonie zu deuten versucht, nicht verschweigen, dass eben diese Schreibart (namentlich im Finale) uns einen Zweifel erweckt, ob die Symphonie wirklich von Gluck, ob sie nicht vielleicht von dem zwar

Wir haben keinen Anlass, die Handlung oder die Komposition Schritt für Schritt zu begleiten. Eröffnet wird jene durch den Liebhaber. Sehr zärtlich und sehr französisch tritt er auf, — das Orchester hat Quartett, Fagotte und eine Oboe, —





und ist betrübt, dass Thomas schon heut Abend Klaudine heim-

oberflächlichen, aber gewandten Berton herstammt, der auch zu Cythère Ballet gesetzt und „bei der Aufführung" unserer Operette sich betheiligt haben soll. Ein historischer Anhalt für diese Vermuthung ist, soviel wir wissen, nicht vorhanden, und die Schreibart in einer Zeit, wo der individuelle Karakter der Komponisten noch nicht (oder doch nur in den wesentlichen Sätzen) so scharfgezeichnet heraustrat, wie später, ist allerdings ein oft sehr schwankender Beweis.

Auch in der dänischen Thetis — wir wollen es hier nachträglich anmerken — hat uns Manches in der Schreibart an Glucks Autorschaft zweifelhaft gemacht. Beide Werke sind indess zu unwichtig, als dass wir hier auf nähere Erörterung eingehn dürften.

führen will. Man sieht, es ist ein Theaterliebhaber, wie ihn die französische Operette eben brauchen kann, mehr Artigkeit und Sanftmuth, als Gefühl. Gluck spielt artig mit Nachahmungen, mit denen er sich sonst wenig zu schaffen macht, und trifft für das leichte Spiel den rechten Ton. Noch andre Arietten Lubins, Klaudinens, Lucette's sind von ähnlicher Haltung, auch zwei Duette der Liebenden. Das Alles ist Operetten- oder Vaudeville-Waare, wie sie das damalige Frankreich zur Genüge darbot, vielleicht da oder dort ein wenig musikalischer, als die Landesprodukte; — was liess sich aus diesen Liebeleien und Scherzen Besseres machen? das wächst und vergeht, wie die Wiesenblümchen Jahr für Jahr.

Aus all diesem Gespiele tritt denn doch der alte Thomas kernhaft hervor. Ist auch sein Karakter nicht liebenswürdig, so hat er doch einen. Er weiss ganz genau, was er hat und was er will, er geht geradenwegs auf die Hochzeit los. Ob sie ihn liebt? — daran denkt er nicht, oder zweifelt er nicht; genug, das schmucke Mädchen, bei dessen Anblick er einen zweiten Lenz in sich prickeln fühlt, es soll und muss sein werden! noch heut Abend soll Hochzeit sein! und Alles —



Alles soll mit ihm sich freu'n und das Echo selber soll Klaudinens Zärtlichkeit wiederhallen, — denn natürlich kann er sie sich nicht anders als jauchzend und hopsend, gleich ihm selber, vorstellen. Er überbietet sich förmlich in diesem Vorsatze, seine Freude überallhin zu verbreiten; so steif sein Tänzeln ausfällt — die Knie wollen nicht gehorchen — wackelt er doch Takt 3 und 5 ganz muthig

und launig daher. Hier ist Karakter und Humor und ein kerniger Rhythmus, wie im norddeutschen „Fahnenschmidt“ und manchem süddeutschen Sang, wie Gluck sie einst in den baierschen und böhmischen Bergen gehört hat. Die ganze Ariette hält Farbe, ist durchaus deutsches Gewächs, nicht französische Mache.

Und so ist's auch der ganze Thomas. Die Entwickelung hängt davon ab, dass es Lubin möglich werde, Klaudinen noch in der letzten Stunde zu entführen, trotz dem Alten, der sie nicht aus den Augen lässt. Man rechnet auf seine Leichtgläubigkeit. Vor allen Dingen schmeichelt man seiner Eigenliebe; Lubin-Pierrot scheint nichts als das Glück des Alten im Sinne zu haben, indem er in seiner Gegenwart und sogar auf sein Geheiss dem Mädchen Artigkeiten und Liebesbetheurungen spendet. Der Alte lässt sich überreden, Klaudine sei in ihn verliebt; sie singt (sehr artig) von Liebe, und er bezieht jedes Wort auf sich, während Lubin in ihren Blicken und Mienen lesen kann, dass alles nur ihm gilt. Dies alles spielt im Garten unter einem stattlichen Birnbaume.

Plötzlich (auf Verabredung mit Lubin) bemächtigt sich Klaudinens eine unwiderstehliche Lust, von den Früchten des Baums zu geniessen. Thomas ist froh, ihr den wohlfeilen Wunsch erfüllen zu können, lässt eine Leiter herbeischaffen und Pierrot (Lubin) den Baum besteigen, um Birnen zu pflücken. Kaum ist der oben, so erhebt er ein mächtiges Geschrei: eben habe Thomas Klaudinen — beide stehn getrennt zu den zwei Seiten des Baumes — geküsst! nun umarme er sie . . . . das zieme sich nicht! nun nehm' er gar die Leiter weg und entfliehe mit dem Mädchen!*) Der unschuldige Alte begreift nicht, hält Pierrot für närrisch, lässt sich aber endlich bereden, der Baum sei verzaubert und verwandle die Wahrheit in nichtigen Schein.

Das findet nun der Alte höchst drollig, und wird dabei selber höchst drollig. Er singt:

*) Wir geben die Ariette als Beilage No. 14.

Un poco Andante.





alles zappelt an ihm vor Verwunderung und Neugier, und das ganze Orchester zappelt und klappert mit dem drolligen Alten. Nun muss er's selber probiren — und haspelt sich ungelenk hinauf. Endlich sitzt er oben fest — und nun spielt das Pärchen die Scene wirklich, die vorher Pierrot-Lubin ihn angeschuldigt hatte zu spielen. Sie nehmen die Leiter weg, entfliehn und er sitzt oben. Zum Ueberfluss muss noch Blaise, der treulose Fischer, dazukommen und seinen Patron auf dem Baume hocken sehn. Er giebt die Moral —



und lustig pfeift die Flöte mit. Nun wird der Alte noch geneckt und gehöhnt:

Mi, mi, mi, mi, chantez mon petit
Sol, sol, sol, sol, chantez rossignol!

singt ihn der Schalk an und pfeift dazu, wie man Vögelchen lockt — und die Flöte wird geradezu zur Nachtigall.

Zuletzt kommt der gnädige Herr Bonsecour, Lubin's Pachtherr und für den Alten ein bedenklicher Gegner, und gewinnt oder erzwingt den Heirathskonsens. Das Ganze ist ein artiger Spass nach alter Zeit, wo man noch nicht nöthig hatte, den Olymp und Orpheus und die Hölle und die pariser Lorettenwirthschaft zu Hülfe zu rufen, wenn man tändeln und lachen wollte; man fand es näher, bei Nachbar und Nachbarin. Ein einfaches wohlklingendes Ensemble macht den Beschluss. —

Hier haben wir also Gluck auf einem von seinen italischen Bethätigungen ganz abliegenden Gebiete thätig vor uns, überraschend für die Mehrzahl der Kunstfreunde, die sich gewöhnt haben, in ihm nur den grossen Tragöden zu erblicken. In der That ist in allen Erörterungen über ihn fast ausschliesslich die tragödische Thätigkeit in Betracht gezogen.

Wie hat er sich nun in der andern Richtung, in der Operette erwiesen.

Vor Allem tritt wieder seine Dienstbereitwilligkeit für jegliche künstlerische Aufgabe hervor. Er hat Kraft und Begeisterung für ächt dramatische Aufgaben, lässt sich aber auch mindergünstige Operntexte gefallen, und weicht selbst vor geringen nicht zurück wenn der Hofdienst ihn ruft. Jetzt dient er, ebenfalls auf Antrieb des Hofes, der französischen Operette, trifft ihren Sinn, hat sogar die Sprachbehandlung herausgelauscht, und macht seine muntre Laune geltend, die er aus Böhmen nach Wien mitgebracht und niemals verloren hat.

Aber das spricht noch nicht genug aus zur Würdigung des hier Geleisteten. Als ehrlicher Künstler thut er, sobald er sich einmal der Aufgabe unterzogen hat, alles für sie, was in seinen Kräften liegt. Dieser Zauberbaum, was liess sich an ihm thun, als dem Thomas Humor, dem Liebhaber Zärtlichkeit, dem Fischer Spass in

den Mund legen, und wo selbst dazu keine Gelegenheit war, so artige Musik zu machen, als sich eben finden wollte und die französische Art vertrug? das alles hat er gethan — und sich dabei noch nicht zufrieden gegeben. Er scheint gefühlt zu haben, dass das, was die Musik hier leistete, hinter dem Wohlgefühl zurückbleibe, das man von ihr erwarten dürfe.

Hier greift er nun zu dem einzigen Mittel, das noch helfen kann, zur Instrumentation. Nur so wüssten wir zu erklären, dass diese kleine leichte Operette im Ganzen vollklingender instrumentirt ist, als sonst, besonders in den bisherigen Kompositionen, Glucks Art war. Natürlich können Trompeten und Posaunen keine Stelle finden. Dafür ist unter 16 Gesangnummern und den drei Sätzen der Symphonie kein einziger Satz, der — wie so viele in den italienischen und den spätern Opern — blos vom Quartett besetzt wäre; in einem Satz' ist wenigstens ein Fagott, in fünf Sätzen sind zwei Fagotte, in dreien Oboen, Fagotte und Hörner dabei, statt der Oboen finden sich auch Klarinetten, auch die Flöte stellt sich ein. Dass die Instrumentation dabei sinnig ist, haben wir wenigstens an ein paar Stellen angedeutet. Selbst die Klangfülle bleibt nicht blosser Materialeffekt, sondern dient dem Sinne, z. B. in Lubins gefühlvoller Ariette Du jeune objet, que j'adore. Wenn sich der Liebende mit schwellendem Herzen an den Gott des Jugendglücks wendet, scheint auch das Orchester (Quartett, Oboen, Hörner, ein Fagott) den Seufzer voll Lieb'- und Hoffnungsdrang

Andante grazioso.



mitzuseufzen in den lang aushaltenden Schwelltönen aller Instrumente.

Wichtiger ist, dass Gluck auf dem neuen Felde ganz seinem Grundkarakter gemäss auftritt. Wo er nur Anhalt findet, dringt er auf dramatische Wahrheit und Karakteristik; wo das nicht erreichbar ist, macht er Musik im Sinn' und nach dem Geschmack seiner Zeit, — so dass ein denkender Leser, der von Glucks Zukunft noch nichts wüsste, zu der Frage gedrängt würde: wie wird das erst werden, wenn er einmal ganz auf dramatischen Boden treten könnte? Dabei ist merkenswerth, dass das, was wir im Gegensatze zu den dramatischen Momenten abstrakt als „Musik" (nichts als Musik) bezeichnet haben, stets der Landesweise gemäss ist, der er sich anschliesst; dieses Abstrakt-Musikalische ist in den italischen Opern italischer Art, in den französischen Operetten (soviel wir davon kennen) durchaus französisch; Niemand würde Lubins Arietten, z. B. die erste, Près de l'object, für italische Musik ansehn.

Gehen wir aber näher auf diesen „Zauberbann" ein, so ist selbst an solcher Kleinigkeit Glucks Originalität nicht zu verkennen. Die komischen Opern Italiens, z. B. die Buona figliuola Piccini's, die hierhergehörigen Kompositionen von Galuppi, die spätern Cimarosa's und Paesiello's haben ihr Augenmerk fast ausschliesslich darauf gerichtet, angenehme, leichte Gesänge mit entsprechender Begleitung zu liefern; die komische Person, der Buffo, muss durch endloses Geplauder in schnellen Achtelreihn ergötzen; die Franzosen haben in ihren Vaudevilles und Operetten so ziemlich dieselbe Richtung, nur dass sie sich dem Volksliede (dem französischen, mehr witzig-pointirten als gemüthlichen oder karakteristischen) nahe und ihre Musik viel kürzer halten. In Gluck ist das Streben nach ganz bestimmter Karakteristik unverkennbar. Wieweit man das schon in Lubins erster Ariette gelten lassen und den kindlicheinfältigen, zärtlich gestimmten jungen Landmann erkennen will, steht dahin. In der andern, Ah Monsieur Thomas, scheint uns die Einfalt des Pierrot, für den Lubin gelten will, und — durch die Uebertreibung in der Unermüdlichkeit des Geklages, wie in ein-

zelnen Schärfungen über das Maass der Wahrheit zugleich die Verstellung, die Lubin übt, wohl bezeichnet zu sein. Den Preis trägt jedenfalls Thomas mit seinem Jubelliede davon, wie sich auch gebührt, da er die einzige karakteristische und komische Figur ist, die Andern im gewöhnlichen Liebesgewässer plätschern oder sonst guter Dinge sind. Die rhythmische Aufregung (Takt 3 und 5, S. 264) nach dem gemessenen Auftritt voll Selbstgefühl, diese Bestimmtheit der Glieder, diese Eckigkeit der Melodie (erst die Quinten- dann die Quartenschritte) das Alles und überhaupt das Ganze zeichnet den steifgewordnen, aber immer noch kraftvollen Alten, der sich in seinem G-dur wie ein Kind freut und Alles zu seinem Feste herbeiruft. Hier ist Gluck selber, in Maske natürlich und ein Deutscher. —

Nur von einem einzigen Italiener ist er gerade hierin überboten worden, von Pergolese, dem ätherisirten Sänger des Stabat mater, dem man es am wenigsten zugetraut hätte, in der Serva padrona*). Da machte sich einmal geltend, was die Italiener mitten unter den Alterthümern, im täglichen Anschaun dieser antiken Theatermasken und Satyrbilder,

„Im Widerwärtigen grosse tüchtige Züge,"

und in Vertrautheit mit ihren Mimen und Improvisatoren auf der Strasse und Kanzel vor den andern modernen Völkern voraus haben. Der ehrliche Deutsche brachte seinen Alten so vergnüglich, wie die christlich-gesänftigte Zeit ihn bilden und tragen konnte; in das antikisch-kolossale verzeichnet tritt dieser Uberto des Italieners wie ein fremdes Wesen in die Zeit, der er doch angehört Zug um Zug, nur jeder bis zur äussersten Gränze des Möglichen getrieben. Ein Zoll mehr wär' unglaubhafte Karrikatur geworden. —

Eine dieser Operetten von Gluck sollte noch später (in den sechziger Jahren) ihren Lohn davontragen, und zwar nach damaligem Zeitgeschmacke. Sie wurde zu Schwetzingen aufgeführt und gefiel dem Kurfürsten von der Pfalz so ausnehmend, dass er ent-

*) S. 83.

zückt ausrief: „Mir deucht, Gluck habe für seine Mühe einen guten Trunk verdient!“ und ihm ein Fass des vortrefflichsten Rheinweins zusandte. Gluck hatte daran noch in der Erinnerung sein Gefallen; er selbst erzählte den Vorgang 1772 dem englischen Botschafter Stormont und Dr. Burney.

Nehmen wir gleich, um das Bild zu vollenden und mit der ganzen Richtung abzuschliessen, ein Werk hierher, das einige Jahre später geschrieben und im Januar 1765 zum erstenmal' in Wien auf der Hofbühne aufgeführt wurde,

La rencontre imprévue,

komische Oper in drei Akten*) von L. H. Dancourt, Musik von Gluck. Dancourt, der von 1725 bis 1801 lebte, war ehemaliger Arlequin in Berlin und Libretto-Macher für die französische Bühne; den Stoff zu seiner komischen Oper hatte er einer Posse von Le Sage entlehnt. Die Arbeit des ci-devant Arlequin entspricht dem Hauptmetier des Verfassers gar nicht übel; dennoch fand Gluck sich mit ihr zusammen, wir wissen nicht, ob auf fremden Anlass, oder in dem Triebe, sich irgendwie zu bethätigen. Auch war man in jener Zeit, besonders in Deutschland, leicht befriedigt; die Oper kam im Mai 1790 in Paris auf die Bühne, wurde vom 26. Juli 1780 an bis in das neunzehnte Jahrhundert in deutscher Bearbeitung auf der Wiener Hofbühne unzählige Male, im Jahre 1783 auch in Berlin gegeben.

*) Der vollständige Titel heisst: La rencontre imprévue, Opéra comique en trois Actes, Composée par M. le chevalier Gluck. Der Titel der deutschen Bearbeitung heisst: die unvermuthete Zusammenkunft, oder die Pilgrime von Mekka.

Uns lag die Partitur der deutschen Bearbeitung und ein dünngearbeiteter französischer Klavierauszug (blos Singstimmen mit Bass, erstere aus der Violin, bisweilen eine oder zwei Oktaven zu hoch, abgeschrieben) vor, beide Eigenthum der K. Bibliothek aus Pölchau's Nachlasse. Die Handlung ist aus beiden nicht vollkommen deutlich zu entnehmen. Die Tonsätze scheinen vollständig, wenigstens stimmen beide Handschriften, von verschiedner Hand, hierin überein; im Einzelnen, z. B. den Tonarten, findet sich manche Abweichung.

Die Fabel ist, soweit wir sie aus den uns vorliegenden Manuscripten zu erkennen vermögen, die der spätern mozartischen „Entführung aus dem Serail.“ Rezia, eine persische Prinzessin, ist vor zwei Jahren von einem Seeräuber entführt und an den Sultan Achmed verkauft worden, in dessem Harem sie weilt. Ihr Geliebter, Prinz Ali, langt mit seinem Diener Osmin an, findet Rezia, vereint sich mit ihr und es wird, in Abwesenheit Achmeds, Flucht beschlossen. Da bringt Balkis, eine Dienerin Rezia's, die Schreckensbotschaft, der Sultan kehre so eben zurück. Man will sich zu den „Kalendern,“ einer Schaar Derwische, die in der Nähe weilen, retten; aber der Sultan überrascht die ganze Gesellschaft, wüthet, will das Liebespaar hinrichten lassen, lässt sich aber, da er erfährt, dass beide prinzlich sind, besänftigen und vereinigt sie.

Hiermit wäre noch nicht begreiflich, woher die Komik und die drei Akte kommen sollen. Dazu verhelfen aber hauptsächlich Nebenpersonen von mancherlei Art. Zuerst findet sich ein spasshafter Kalender ein, zu dessen Trupp später die Flucht beschlossen wird; dann ein armer Schlucker von Maler, Schwindelkopf (Vertigo) geheissen, der seinen Pinsel immer höher preist, je weniger er verdient. Endlich versucht Balkis, ehe sie Ali's Liebe zu einer Andern (Rezia) kennt, sein Herz für sich selber zu fangen, muss aber erfahren, dass dieser von seiner Geliebten nicht lassen will, und erklärt zuletzt, das würde sich schon geben, wenn er erst ihre Gebieterin sähe. Diese Episode muss dem Dichter ausnehmend gefallen haben, denn er wiederholt sie mit einer zweiten Dienerin Rezia's, Dardane, und mit einer dritten Namens Amine.

Das hat sich Gluck gefallen lassen. Ja, noch mehr. Diese dreimalige Situation hat es nicht einmal dahin gebracht, sich zu einem wirklichen Duett zu konzentriren; es bleibt bei einem Wechsel von Solosätzen oder Arietten mit der Erwiederung der andern Person. Gluck scheint nicht gewagt, oder nicht ausführbar gefunden zu haben, am Gedichte, wie man es ihm darbot, zu ändern oder ändern zu lassen. Wir werden dasselbe Verhalten bei Werken wiederfinden, die ihm nothwendig mehr am Herzen liegen mussten,

als diese rencontre imprévue, — und nicht zum Vortheil des Musikers und des Werks. Er nimmt den Text hin, der ihm — und wie er ihm geboten wird, und überträgt ihn dann, so scheint es, Satz für Satz in Musik.

Wie ist das zu verstehn? fehlt ihm dramaturgische Einsicht, oder gar dramatischer Sinn? — ist er blos Uebersetzer seines Dichters in die Musiksprache? —

So gewiss es unser höchster Grundsatz ist, überall die volle Wahrheit auszusprechen und sie höher zu halten als jede Person, so gewiss können wir beide Fragen zu Glucks Gunsten beantworten und unsern Ausspruch erhärten. Schon bis hierher hat Gluck durch die That, nämlich durch seine Komposition, — wenn nicht dramaturgische Einsicht, doch jedenfalls dramatischen Sinn und Verstand bewiesen, indem er die dramatischen Momente aus aller Spreu, unter der sie verschüttet lagen, herausgefunden und zu voller dramatischer Geltung gebracht hat; diese Einsicht und Kraft werden wir Schritt für Schritt im Wachsthum begriffen sehn. Allerdings lässt sich dramaturgische Einsicht von dramatischem Sinne wohl unterscheiden, sofern jene auf einem wissenschaftlich oder auf vielen Erfahrungen und den Reflexionen darüber begründeten System von Grundsätzen beruht, der dramatische Sinn aber sich nur auf den vorliegenden einzelnen Fall richtet und über denselben unmittelbar in künstlerischer Anschauung entscheidet. Jene systematische Einsicht hat Gluck nicht bewiesen, diesen künstlerischen Sinn in allen Momenten, die geeignet waren, ihn zu erwecken.

Eben so klar haben wir gerade in diesen entscheidenden Momenten bemerken können, dass die Musik zwar am Worte festhält, nicht aber übersetzungsartig sich auf den eigentlichen Wortsinn beschränkt, sondern diesen Sinn auslegt und dadurch erweitert. Auch diese Kraft werden wir in steigendem Fortschritte beobachten können, je weiter Gluck im Leben und Wirken vorrückt. Allein er war nicht dramaturgischer Denker, er war durch und durch Mann der That, seine Kraft erwachte erst, wenn er auf dem festen Boden seiner That stand, das heisst, wenn er das Gedicht fertig und fest

in der Hand hielt, das er zu beseelen und dramatisch zu verwirklichen hatte.

Zu dieser Erwägung hat die Operette nur den ersten Anlass gegeben; wir durften ihn nicht versäumen, um für Wichtigeres den richtigen Gesichtspunkt festzustellen. Jetzt zur Operette zurück, über die wir uns kurz fassen dürfen.

Eingeleitet wird die Oper durch eine Ouvertüre, die schon durch die Farbe der Instrumentation den türkischen Boden bezeichnen soll. Neben dem Quartett, Oboen, Fagotten und Hörnern treten noch Querpfeifen (Fiffro, eine Quarte zu hoch geschrieben) Becken, auch wohl grosse Trommel auf. Der Anfang





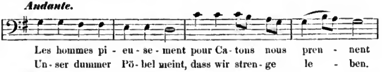
karakterisirt das Ganze in seiner Weise, die Instrumente schreien und schwirren in diese Lustigkeit hinein, es ist immerhin Karakter, wenn auch nicht tiefgefasster.

Ganz in derselben Weise tritt der Kalender (Bass) auf. Groteske Lustigkeit ist der Grundton seines Gesangs, den das Orchester fast durchweg im Einklang begleitet, wie auch die Ouvertüre viel Einklang gebracht hat. Auf ein Paar Derbheiten kommt es dieser wunderlichen Person nicht an, wie sich schon zu Anfang



zeigt; der Text soll Türkisch vorstellen.

Diese Manier ist nur Maske, offner zeigt sich der Mann im folgenden Gesange, dem durch **Mozarts** Variationen im weitern Kreise bekannt gebliebnen



volksmässigen (vielleicht einem Volkslied' entlehnten) Liede. Mit der Melodie im Basse geht die Violin von $\overline{\overline{\overline{g}}}$ aus, dazwischen liegen dickgehaltne Akkorde. Das aufgeblasene Dummlistige, diese Mönchspolitik, die dem Derwisch von hundert Vorgängern im Amt' überliefert und auf die er so stolz ist, als hätt' er sie eben erst selbst erfunden, das Plumpspassige der heiligen Person wird durch die Setzweise ganz gut bezeichnet. Mozart hat das wohl bemerkt und sie beibehalten. Diese Variationen, zu denen Gluck ihm nicht blos das Thema, sondern auch die Richtung gegeben, gehören zu seinen karakteristischten Tonstücken.

Dieselbe Person tritt nochmals im dritten Akt auf und singt folgende Melodie,



mit dem Zusatze



bei der*) unsre Reminiszenzenfreunde vielleicht an Mozarts Titus denken können; wir begnügen uns an der hohen Miene des Schelms, der für einen ehrlichen Mann gelten will. — Diesem Gesange geht ein andrer vorauf, gesungen vom „Chéf de la caravane" (doch wohl demselben Derwisch) zum Lobe des Weins und zur Verhöhnung von Mahoms Verbot; Pikkolflöte und Fagott führen mit der ersten Geige die Melodie und geben im Verein mit dem Tamburo die Lokalfarbe.

Dem Schelm aus Morgenland steht der Schelm aus Abendland gegenüber, der grosse Maler Schwindelkopf. Er ist der maasslose Prahlhans, der offenbar an seine Prahlereien und die eigne Herrlichkeit glaubt. Er sei begeistert, erzählt er in der ersten Arie, seinen Pinsel regiere des Himmels lichter Strahl, — er wolle die Macht des Donners malen (im französischen Texte noch: Je vais m'envoler dans les cieux) und die Komposition agirt dazu mit maulreisserischen Geigenwürfen. Im dritten Akte muss er sich wieder rühmen: Des combats j'ai peint l'horreur; Kavallerie, Infanterie, Kanonen, Alles wird gemalt. Das war eine Arie aus G-dur, No. 28 der deutschen, No. 7 der französischen Kopie. Doch der Spass behagt; gleich folgt in D-dur (als No. 29 und resp. 8) eine zweite Arie, die den ungestümen Strom beschreibt, wie er sich von der Höhe der Berge hinabwirft und die Felder verwüstet, wie nichts seiner Wuth widersteht. Natürlich malt die Musik immer mit, so bei rien ne resiste à sa fu —

*) Aehnlichen Genuss können sie S. 249 im ersten Notensatze und S. 266 finden.


Allegro.
ri - e. Le la-bou-reur, transi de
(? — wohl fis)
peur, de fray-eur, de ter-
reur, cherche un a - zi - - le pour sa
vi - - e, cherche un a - zi - le pour sa vi - e, un a-



die Wirbel des wilden Wassers und in der Melodie das Elend des Landmanns, der jammernd die Hände ineinander schlägt. Ja, wir können nicht verhehlen, dass nach No. 28 und 29 noch eine No. 30 kommt, wo Freund Vertigo schäferlich das Bächlein malt, so hell! so nett! — denn er kann Alles malen, und Gluck macht den Spass gern mit, und die Leutchen in Logen und Parterre werden ihn gar nicht müde.

Uns Neuern — wiewohl wir gegen ausdauernde Abgeschmacktheiten (Orpheus in der Hölle u. s. w.) auch nicht unzugänglich sind — mag dieses Beharren bei ein und demselben Spasse, dies sorgfältige Anspinseln eines possierlichen Karakters wunderlich erscheinen. Es lag das in der Zeit, in dem engen, geduckten Philistersinn des deutschen Bürgers, der, von jedem Beamten und Junker getreten und gedemüthigt, kaum aufzublicken und nur stumm zu lachen sich getraute, und nicht satt ward, wenn er einmal einen Spass hatte. Wir finden dies Hineinwühlen in jedes Kleinleben in den Romanen jener Zeit, in Rabeners Satyren, in Dittersdorfs Opern, in den Weise-Hillerschen Liederspielen, — selbst Moliere ist in seinen Karakterzeichnungen nicht frei davon. In dieser Reihe steht mit seiner Operette Gluck; von jenem freien Geiste, von jener idealen Ueberschwenglichkeit shakespearischer oder aristophanischer Lust ist in der ganzen Zeit keine Spur. Erst die französische Revolution musste die Zustände lüften.

Wir könnten noch von manchem Gesang unschuldvoller Zärtlichkeit aus Ali's Rolle berichten. Allein jener eben hervorgehobne Moment ist der karakterisirende für das Werk und Gluck.

Noch im Jahr 1807 versuchte man in Wien, die Oper wieder in Scene zu setzen; allein der Erfolg war ungünstig. Nicht blos die Zeiten hatten sich geändert, nicht blos der Spass an der Tonmalerei Vertigo's, früher neu und frisch, war aus Haydns Händen reicher und mannigfaltiger gespendet worden, Mozart's Entführung aus dem Serail hatte denselben Stoff mit ganz unleugbarer Ueberlegenheit in Besitz genommen. Hier war Gluck durch seinen genialen Nachfolger, der dem ältern Werk' auf die Schultern trat, übertroffen; in seinem eigenthümlichen Gebiete, das sich uns jetzt erst öffnen wird, konnte sich das nicht ereignen.

Warum aber steht er hier seinem grossen Nachfolger Mozart so weit nach? — Mit der blossen Behauptung, er sei eben geringer begabt gewesen, mit diesem ganz ungehörigen Abmessen und Abschätzen eines Geistes gegen den andern wird ein denkender Beobachter wohl schwerlich zufrieden gestellt werden, besonders wenn er die hohe Begabung Glucks kennt, oder noch kennen lernt, eine Begabung, an der Mozart sich gekräftigt und aufgerichtet, und die er — auf dem Gluck eigenthümlich zugehörigen Gebiete der grossen Oper — niemals überboten, auf diesem Gebiete (sagen wir nochmals) nicht einmal erreicht hat, — so wenig, wie irgend ein andrer Nachfolger.

Auch das befriedigt nicht, zu sagen: es seien eben verschiedne Gaben und Neigungen gewesen, die den Einen zum Sieger in der grossen, den Andern zum Sieger in der komischen oder romantischen Oper gemacht. Was ein Mozart oder Gluck geschaffen (zumal so grosse und gewichtige Werke, wie eine Oper ist), das haben sie ganz gewiss nicht ohne Neigung und regsten Eifer angefasst; Gluck hat es, wie wir eben gesehen, bewiesen, — und von Mozarts Bräutigams-Oper (so wie den andern) wird man es eben so wenig bezweifeln. Was aber die Begabung anlangt, so beruht sie als solche auf einem empfänglichen Herzen und auf der schöpferischen Phantasie, auf der Fähigkeit, geistig zu schauen, zu durchschauen und zu verknüpfen, was leiblich gar nicht oder nicht in solcher Weise vorhanden ist, die den müssigen veronesischen Edelmann Romeo

zum Helden der Liebe und Raphaels Bäckermädchen zur gebenedeiten Mutter Gottes und Himmelskönigin erhoben hat. Wer nun diese Gabe hat, der vermag eben zu schauen und darzustellen, was Weltlauf und eigner Geist ihm zuführt, — wofern ihm Kraft und Mittel der Darstellung zu Gebote stehn.

Hiermit meinen wir aber, der eigentlichen Lösung jenes Räthsels nahe getreten zu sein.

Für Glucks eigentliche Aufgabe, vor der wir jetzt stehen, reichte seine Begabung vollständig; sie bedingten sich gegenseitig. Das Kleinleben der komischen Oper fodert aber für den bunten Wechsel seines Treibens eine Rührigkeit und Vielgewandtheit des Gestaltens, die zu jener Zeit noch gar nicht vorhanden war, weder in Gluck noch einem Andern. Das war der ganz unschätzbaren Macht Mozarts zu erreichen vorbehalten; und seine wie vor ihm Haydns grosse Thaten in der Instrumentalmusik waren erforderlich, jene Macht vorzubereiten. —

In dieser letzten Zeit, zwischen 1750 und 1760, beeiferte sich Gluck auch des ernstlichern Studiums der Literatur und besonders der Poesie, trat mit den vorzüglichsten Männern der Wissenschaft an seinem Wohnsitz' in Beziehung und Umgang, vervollkommnete sich auch in der französischen und lateinischen Sprache. So erzählt Schmidt, — und wir haben keinen Grund zu irgend einem Zweifel. Dass der Geist Glucks, gleichviel mit welchem Hülfsmitmitteln, zu einer neuen Erhebung gereift war, wird sich sogleich zeigen.

Drittes Buch.

Reformation der Oper.

Der Gedanke der Reformation.

Wir sind bei dem Wendepunkt' im Leben Glucks und in demjenigen des musikalischen Drama's angelangt. Blicken wir noch einmal auf Glucks Vergangenheit zurück, um diesen Wendepunkt in seinem organischen Entstehn, in seinem vernunftnothwendigen Zusammenhang mit dem Vorhergegangnen und nach seinem eben so vernunftnothwendigen Inhalte zu begreifen.

Zur Musik hingewiesen durch innern Trieb und äussern Drang, wird Gluck durch Gönnerschaft nach Wien, von da nach Mailand in die italische Schule geführt und mitten in das italische Leben und Musikwesen hineingestellt. Das Alles war nicht Wahl, sondern Nothwendigkeit. Er gab sich ihr hin, hätte gar keinen andern Entschluss und Weg zu finden gewusst; er folgte der italischen Weise, weil er gar keine andre kannte. Dass er im Innern Deutscher blieb, und was daraus für seine Kunst folgen könne, war ihm nicht zu klarem Bewusstsein gekommen.

Nun tritt er, unbedingt dem italischen Gesetz unterwürfig, in das Leben. Seine Opern finden Beifall; sie sind durchaus der italischen Weise jener Zeit angehörig. Wenn sich in einigen Arien aus Artamenes und vielleicht anderswo in Einzelheiten bisweilen tiefere Regungen des Gemüths zeigen, so liegt auch hierin keine Neuerung; Gleiches ist in den Italienern vor und neben ihm zu finden; nicht einzelne Abweichungen entscheiden, sondern die Rich-

tung des Ganzen, und die haben wir bei Gluck wie bei den Italienern abgewendet vom Drama, hingewendet zu Zerstreuung und Sinnlichkeit befunden, nur durch einzelne lyrische Momente gewissermassen veredelt und entschuldigt.

Konnte der deutsche Künstler daran für immer Genüge finden? — Hasse hatt' es gekonnt; er, der sein Weib der Wollust des polnischen Königs August überliess, konnte auch seine Kunst ganz entdeutschen. Gluck konnt' es nicht, das hatte sich schon in Artamenes verrathen. Er konnt' es nicht seinem Gemüth' abgewinnen; gestehen wir, dass er es auch nach seinen Gaben nicht vermochte, die sinnliche Seite des Musiktalents und dessen formelle Entwickelung stellten ihn den Italienern gegenüber mehrfach in Nachtheil. Seine Koloratur war in der That der italischen zwar nachgebildet, aber, wenn wir seine Leistungen in der wiener Thetis ausnehmen, oft nicht gewachsen. Am günstigsten bewegt er sich seinem Karakter gemäss noch in grossen Stimmschritten, wie z. B. dieser beiläufige aus der dänischen Thetis —



oder diese Passage aus Semiramis





zeigt, die jedoch auch in Unbestimmtes und Wirkungsloses verläuft. Dagegen weiss er öfter die Höhe nicht vortheilhaft und glänzend genug herauszustellen, wie z. B. in diesen Passagen aus Rè Pastore,



öfters versäumt er, die Tonbewegung auf bestimmte Zielpunkte hinzuführen und dadurch zu kräftigen. Das Alles ist so leicht zu gewinnen, dass viel Geringerbegabte, als Gluck, es gekonnt; ihm muss also (den Ausnahmsfall der wiener Thetis ungerechnet, wo besondere Antriebe im Spiel gewesen sein mögen) die rechte Lust daran, und damit der rechte Wille gefehlt haben. Demnächst ist wohl auch nicht in Abrede zu stellen, dass wenigstens mancher Italiener, z. B. Majo, ihm in Mannigfaltigkeit und sinnlicher Anmuth des Tonsatzes überlegen war. In beiden Richtungen hat er auch niemals seine Befriedigung gesucht. Es trieb ihn anders wohin.

Wohin? — das muss ihm, wenn nicht früher, wenn nicht in der Semiramis, jedenfalls im Telemach zum Bewusstsein gekommen sein. Hier und in der Innocenza giustificata wurde klar, wo seine Kraft und sein Beruf lag. Er muss so gut wie jeder sinnvolle Hörer erkannt haben, wie weit die dramatischen Momente, die sich ihm in diesen Opern boten, in seiner Komposition abstanden von den andern, wo das gedankenlose Spiel der italischen Weise ihn gefangen hielt; er muss tiefer als irgend Jemand gefühlt haben, dass da — in jenen vereinzelten Momenten sein Gemüth und seine Kraft war, und im Spiele nimmermehr Befriedigung fand. Konnte wohl der Wunsch ausbleiben, mehr solcher Momente theilhaftig zu werden? Hat er nicht bereits im Telemach nach einer, wenn auch nur formell erreichbaren Einheit — das Gedicht versagte Tieferes — als der ersten Bedingung für ein Drama, gestrebt?

„Wie, wenn gar eine ganze Oper in diesem Sinne geschaffen würde!“ — Der Gedanke liegt so nahe, dass man ihn

als psychologische Nothwendigkeit voraussagen müsste, wenn die Geschichte hier verstummt wäre. Sobald einmal Gefühl und Erkenntniss von seiner eignen Neigung und Richtung erwacht waren, musste jede wiederholte Anregung gleich einer neuen Welle weiter nach dieser Richtung treiben, und jede fremdartige Aufgabe musste durch ihren Gegensatz das Verlangen nach dem einzig Gemässen schärfen.

Gern wollen wir anerkennen, dass jenes Streben nach erweiterter Bildung, von dem Schmidt erzählt, dass der Aufenthalt inmitten des erschlossenern Lebens der Italiener und der dort überall zu Tage stehenden Kunstwerke Griechenlands und Italiens, auf die Chrysander hinweiset, — dass das Alles mitgewirkt hat, Glucks Gedanken zu erweitern und zu erhöhn. Aber der Hauptantrieb musste doch aus ihm selber, aus seiner eigentlichen Lebensthätigkeit und Lebenserfahrung kommen; kein Anderer konnte so tief empfunden und erkannt haben, als er, was ihn an der italischen Weise hemmte und was die günstige, die einzig rechte Aufgabe für seine eigne Weise war.

Man erzählt, Gluck habe ausgesprochen: er betrachte dreissig Jahre seines Lebens für verloren, die er angewandt, um die Schreibart Jomelli's und Pergolese's nachzuahmen. Wenn diese Nachricht Grund hat, so bezeichnet Glucks Ausspruch nur das ungestüme Gefühl von der Befriedigungslosigkeit des bisherigen Standpunkts und von der Nothwendigkeit des Fortschritts; so weit, aber nicht weiter, hat der Ausspruch Berechtigung. Jene Jahre waren keineswegs verloren, nur die italische Schule konnte Gluck zu seinem Ziel führen; auch war er der ihm offenbarten Idee keineswegs so absolut anhängig, dass er der ältern Bahn vollständig den Rücken gekehrt hätte. Endlich scheint es uns nicht in der Seele des Künstlers zu liegen, sich in einem gegebnen Augenblicke mit vollem Bewusstsein und voller Bestimmtheit vom bisherigen Weg' ab, zu einem entgegengesetzten hinzuwenden. Pilze wachsen in Einer Nacht auf; grosse Wendungen in höhern Naturen geschehen allmählig, wie die Anschauung sich am höhersteigen-

den Lichtgestirn erhellt und erweitert, aber mit um so grösserer Wucht. —

Wenn man mehr solcher dramatischen, musikalischen Momente gewänn'! — wenn man eine ganze Oper in diesem Sinne schaffen könnte! —

Was stand in den italischen Opern im Wege? — Die Komposition, die musikalische Arbeit an sich trug offenbar nicht die Schuld; von einzelnen etwaigen Schwächen abgesehn, war sie geworden, wie sie unter diesem Texte werden konnte; das hatte Gluck im Guten und Schlimmen an sich selber erfahren, besonders bei Telemach. Also der Text, die vom Dichter gegebene Grundlage trug den Keim des Verfehlens wie des Gelingens in sich.

Höchst merkwürdig wird so Gluck aus rein musikalischem Antriebe hingeführt auf den Grund der ganzen Angelegenheit, — und nur aus solchem Zurückgehn auf den Grund der Dinge kann überall Reformation und Fortschritt erwachsen. Auch Luther hat sich nur auf die Bibel, nicht auf Kirchenväter stützen können; und Spätere haben getrachtet, auf den Grund der Bibel, auf die ewige Vernunft zu dringen.

Worin die Dichter gefehlt, musste nun unserm Gluck an der Leuchte seines tonkünstlerischen Verlangens klar werden. Sie hatten in und mit Allem gefehlt, was sie der Musik Unzugängliches geboten hatten, im Heranziehn aller dem Gemüth, folglich der Musik fremden Interessen, dieser Staatsaktionen und Intriguen, dieser nach ihrer eignen Natur unmusikalischen Staatsmänner und Helden des Alterthums; sie hatten gefehlt in dieser Häufung und Durchkreuzung verschiedner Interessen, die zu keiner ungestörten Hingebung an ein eignes oder doch entschieden vorwaltendes Interesse kommen lassen.

Die Handlung musste einen durchaus musikalischen Gehalt gewinnen, und sie musste einfach werden; dies waren die Grundbedingungen, wenn die Musik zu wahrer Wirkung kommen und sich am Drama selbst betheiligen, nicht neben ihm verkümmern und es stören sollte. So sah sich Gluck auf die Sorge um ein zweckmässiges Gedicht, auf die Prüfung der Aufgaben hingewiesen,

an denen ein Musikdrama überhaupt erst möglich ist; vor und neben ihm waren so zu sagen Drama und Roman in der Oper noch nicht geschieden. War diese Grundlage gewonnen, so ergab sich das Trachten nach dramatisch-musikalischer Karakteristik für den Dichter wie für den Musiker von selbst, so gewannen die Arien wahrhaften Inhalt aus dem Karakter und der Stimmung der Personen, hatten nicht mehr nöthig, sich mit Gleichnissen (Metastasio) und deren musikalischer Auspinselung zu befassen.

Glucks Weg beweist, mit welchem Rechte wir unsere Betrachtungen stets an das Gedicht geknüpft haben. Ohne Zurückgehn auf den Grund ist weder ein fester und befriedigender Kunstbau, noch ein sicheres Urtheil möglich. So lange die deutschen Komponisten nicht dies beherzigen und hierin sich feststellen, ist ein künstlerisch glücklicher Erfolg ihres Schaffens nicht zu erwarten.

Nun bedurfte Gluck eines Dichters, und er fand ihn in Raniero di Calzabigi aus Livorno, einem Manne von philosophisch-ästhetischer Bildung, der sich durch eine neue Ausgabe der dramatischen Arbeiten Metastasio's in Paris und eine vorangeschickte geistreiche Abhandlung rühmlich bekannt gemacht hatte und als Rath bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien lebte. Seine dramaturgischen Ansichten hatte er aus denen der Franzosen genommen, dabei jedoch eine regere Empfänglichkeit für wahres und ungeschminktes, unverkünsteltes Gefühl bewahrt. Die Verbindung mit diesem Manne lag nahe. Gluck suchte den Umgang Gebildeter, Calzabigi musste bei seiner Neigung zu kunstphilosophischen Betrachtungen das Verhältniss mit einem berühmten Tonkünstler erwünscht sein. Und dieser Künstler hatte vor Andern das voraus, dass er gern über Kunst sprach, dass seine Ansichten und Urtheile — wir werden deren noch kennen lernen — nicht selten den Einblick in die Tiefen der Kunst öffneten, die den Meisten verborgen bleiben. Schon zwei Jahre vor der Reise nach Bologna, 1760, also nach der Innocenza und dem Rè Pastore (1755 und 1756) eröffnete Gluck seine Gedanken, seine

Wünsche dem gelehrten Freunde. Dieser ging mit Geist, mit Eifer darauf ein; er nahm die dichterische Arbeit auf sich.

Vor Allem kam es auf die Wahl des Stoffes an. Man wählte Orpheus.

Orpheus, der Sänger, — der Unglückliche, dem die geliebte Gattin durch den Tod entrissen wird, — der Held, der sie der Unterwelt wieder abzugewinnen unternimmt, ist gleichsam providentiell; der Stoff liegt Poeten und Musikern so nahe, dass man überall gern nach ihm greift; der Orpheus des Angelo Politiano, Euridice von Peri und Caccini, Orpheus von Monteverde aus dem funfzehnten bis siebzehnten Jahrhundert haben es bezeugt. Nur war in jenen frühern Zeiten die Musik solchen Aufgaben noch nicht gewachsen.

Welche nähere Verabredungen Gluck und Calzabigi getroffen, welches der Antheil eines Jeden an denselben gewesen, darüber fehlt, wie man sich denken kann, jede Kunde. Gleichwohl fürchten wir nicht irre zu gehn, wenn wir vor Allem drei Momente Gluck beimessen.

Erstens die Verwendung des Chors. Der Musiker fühlt vor jedem Andern die Herrlichkeit des Chorgesangs in seiner Stimmen-Fülle. Zudem hatte Gluck die Macht eines in die Handlung eingreifenden Chors bei Rameau kennen gelernt; voraussetzlich müssen ihm auch Traetta's Furienchöre bekannt gewesen sein, da dessen Oper (S.91,94) 1760 in Wien aufgeführt worden war; auch er sollte jetzt den Chor der Erynnien vernehmen. Dann aber hat sich jederzeit beobachten lassen (man blicke auf Shakespeare, Racine, Klopstock, Schiller, Goethe, Kleist, — die Alten nicht zu erwähnen) dass die Dichter vom Chor eine ganz audre Verwendungsweise im Sinne haben, als der Musiker verwirklichen kann. Calzabigi's Chöre aber sind vorzüglich zu musikalischer Verwendung geeignet.

Zweitens das Rezitativ. Gluck muss die erdrückende Last des Secco noch ganz anders empfunden haben, als wir, und muss sich davor in jeder Weise, also zunächst bei dem Dichter, haben sicherstellen wollen. Dass hierin Calzabigi nicht vorangegangen,

dafür giebt es einen einfachen Beweis: er hat, wenn auch nicht im alten Uebermaass, doch immer noch zu viel, zu ausgedehntes Rezitativ gebracht; unmöglich hätte Gluck so viel wünschen können; dass er sich es endlich gefallen liess, lag, wie wir wissen, in seiner Nachgiebigkeit gegen den Dichter im Einzelnen, vielleicht auch in einer nicht klugerwogenen Zuversicht (sie zeigt sich am stärksten später bei Armida) auch Schwierigkeiten gewachsen zu sein.

In einem dritten Punkte meinen wir ebenso klar Glucks Einfluss zu erkennen: in der rein-lyrischen Haltung der Gesänge von Seiten des Dichters. Dichter, selbst lyrische, lieben Bilder, Gleichnisse, Beschreibungen, Reflexionen einzuflechten; zu Ersterm sind besonders die Italiener geneigt, wie wir am bewundertsten Musikpoeten derselben, an Metastasio, bemerkt haben. Hierbei den Einfluss des Musikers auf den Dichter vermuthen, scheint nicht ungerechtfertigt.

Wir haben diesen Vorgang umständlicher behandeln müssen, als sonst wohl nothwendig geschienen hätte, weil man in späterer Zeit den Antheil Glucks an der Reformation der Oper zu schmälern und das erste Verdienst dem Dichter zuzuwenden getrachtet hat. Wäre diese Wendung in der Wahrheit gegründet, so würde Glucks Verdienst kaum dadurch gemindert; immer wär' er derjenige, den der erfinderische Calzabigi als einzig geeigneten Ausführer seiner Idee erkannt hätte; selbst die spätern Werke seiner Zeitgenossen haben bewiesen, dass er der einzige war. Aber jene Wendung ist eine falsche.

Sie rührt von Gretry her, der nicht blos, wie man schon aus der Richtung seiner eignen Opern entnehmen kann, unfähig*) war,

*) Sein Standpunkt kann nicht besser gezeichnet werden, als von ihm selber in seinen Memoiren, Th. I. S. 243. „Man kann richtig ausdrücken mit einem Aufwande von Harmonie, mit grosser Arbeit des Orchesters und einem oft nur untergeordneten Gesang oder einer wenig sangbaren Deklamation. Das ist, was im Allgemeinen Gluck gethan hat.

Man kann richtig ausdrücken, indem man aus der Deklamation einen reinen und gefälligen Gesang hervorgehn lässt, zu dem das Orchester nichts

Glucks Idee zu fassen, sondern auch offenbar von Scheelsucht gegen den überlegenen Kunstgenossen irregeleitet. Er sagt in seinen Memoiren Th. 1 S. 345. „Als die Verfasser des Textes von Orpheus und Alceste in Deutschland den Vorsatz fassten, der lyrischen Tragödie einen grossen Fortschritt zu gewähren, als nach ihnen der Bailly von Rollet eine Handlung in drei kleine Akte einschloss, deren Entwicklung dem göttlichen Racine fünf abgefodert hatte: vertilgten diese Verfasser von Haus' aus die Längen, mit denen die lyrische Tragödie überladen war .... Es ist gerecht, zu glauben, dass diese Dichter die wirklichen Verbesserer des lyrisch-tragischen Drama's sind. Wenn man aber dann beobachtet hat, auf welche Weise Gluck sich ihrer Gedichte bemächtigt, mit welchem Muth er das Beiwerk der Handlung reissendschnell durchbrochen hat, um alle seine Kraft zu entwickeln, wenn sie zum Gipfel gekommen: so ist man versucht zu glauben, dass er selber den Plan eingegeben, zu dessen Herrn er sich gemacht hat. Ja! man ist Dichter und Musiker, wenn man wie Gluck verfährt, gleichwie man sich eine Idee aneignet, wenn man sie verschönt.

Beiläufig wollen wir bemerken, dass die drei Dichter nur zwei sind, nämlich Calzabigi für zwei, du Rollet für die dritte Oper; ferner, dass der um ein Jahrzehnt später gekommene Rollet nur herangezogen wird, damit die Franzosen wenigstens mitbetheiligt scheinen am deutschen Fortschritte, der hier einen Italiener und einen Franzosen zu Urhebern erhält; ferner, dass es sich zwischen Gluck und Calzabigi nicht um die französische Oper, tragédie lyrique genannt, sondern um die Verbesserung der italischen handelte. Gretry hat das auch gewusst; denn er schiebt zuletzt den unbestimmter bezeichnenden Namen Drame lyrico-tragique ein. In-

als die untergeordnete Begleitung ist. Das ist im Allgemeinen, was Ich zu thun versucht.

Man kann einen noch reinern und einschmeichelndern Gesang machen, der zwar nichts ausdrückt, doch auch nicht dem Sinn der Worte zuwider ist. Das ist, was Sacchini gethan."

Die wohlgefällig sich selbst bespiegelnde Mittelmässigkeit.

teressanter ist das Halbdunkel, dieses Nein-Ja-Nein, in das die Urheberschaft gehüllt werden soll. Die Dichter — sagen wir, der eine Calzabigi — hat den Plan der Verbesserung gefasst und ist der wirkliche Verbesserer, Gluck hat sich nur der Gedichte bemächtigt — dies „bemächtigt" klingt wie Raub — das ist das erste Ja. Man ist versucht zu glauben, dass Gluck den Plan eingegeben, zu dessen Herrn er sich gemacht; das ist das gebrochne hervorgestotterte Nein, — denn wenn er den Plan eingegeben hat, so muss er doch sein eigen gewesen sein. Dann endlich ist Gluck Dichter, weil er die Idee sich angeeignet und sie verschönt hat; das ist das zweite zweifelhafte Ja.

Genug, zuviel hiervon.

Seltsamerweise hat selbst der treffliche Schmidt in der Ausmalung des Verhältnisses ein etwas zweifelhaftes Licht auf dasselbe fallen lassen. Zuvörderst spricht er zwar ganz bestimmt aus, dass Gluck seine Gedanken dem Calzabigi eröffnet habe und dass Calzabigi auf Glucks Ideen eingegangen sei. Dann aber wird, — offenbar, um Calzabigi's Befähigung hervorzuheben, erzählt: Calzabigi habe die Mängel der italischen Oper tief eingesehen und sei seit lange eifrig bemüht gewesen (wodurch?) ihre Mängel zu verbessern, ihr einen höhern Glanz zu verleihen (kam es darauf an?) und eine tiefere dramatische Wahrheit abzugewinnen.

Dem, was hier für die Urheberschaft Calzabigi's herausgelesen werden könnte, setzen wir vor Allem Schmidt's eigne vorhergehende Angaben entgegen; — dann die öffentlichen Erklärungen Glucks in den Dedikationen zu Alceste und Paris und Helena (die wir weiterhin mittheilen) durch die er sich Calzabigi gegenüber ganz unumwunden als Urheber der Reformation zu erkennen giebt; — endlich Calzabigi's weiteres Verhalten. Er selber nämlich war über den neuen Versuch (seinen neuen Versuch, sagt Schmidt) nicht ausser Sorgen. Und an wen wandt' er sich mit seinen Bedenken? — an Metastasio, den Vertreter der alten, jetzt zu überwindenden Richtung; Schmidt setzt hinzu, um dessen Gegnerschaft zu vermeiden, welche die Verwerfung des Orpheus zur Folge gehabt haben würde.

Das ist das Benehmen eines vorsichtigen, klugen Mannes, nicht eines von seiner Idee emporgetragenen Reformators.

Gluck ist der Urheber der Reformation; gewiss aber hat Calzabigi trefflich mitgewirkt. Dies hat auch Gluck so lebhaft und dankbar erkannt, dass er ihm später (in seinem Schreiben an den Mercure de France, das wir mittheilen werden und das vielleicht Anlass zu Gretry's Fehlgriff gegeben hat) das erste Verdienst bei der Reform der Oper zuschreibt. Dass neben der Dankbarkeit auch kluge Bescheidenheit mitgewirkt hat und Rollets Einfluss, ist wohl anzunehmen.

Das aber ist seit lange die verhängnissvolle, den freien Aufschwung hemmende Stellung der Deutschen gewesen, dass sie der vielbelobten Bescheidenheit und allen erdenklichen „klugen" Rücksichten ihr Bewusstsein, ihr Selbstgefühl — diese erste Bürgschaft hoher Thaten — und die Pflicht, sich gegenseitig zu ermuthigen, zum Opfer bringen, während die Eitelkeit der Franzosen (diesmal der französirte Lütticher Gretry) und die plumpe Anmaasslichkeit der Engländer kein Bedenken tragen, sich gegen uns zu überheben und uns, wo sie nur können, zu beeinträchtigen. Wie lange ist es her, dass Lamartine unsern Mozart entdeutscht und zu einem Italiener gemacht hat, weil — Salzburg eine italienische Stadt sei? Und das hat eine ihrer ersten litterarischen Grössen gethan.

Ueberall, im Kleinen und Grossen, macht sich fühlbar, was eitles Soldatenspielen und welsche Schliche an uns gesündigt haben.

Die Oper Orpheus.

Die Oper Orpheus wurde gedichtet und komponirt. Gluck studirte Gesang und Orchester ein, Calzabigi wurde bei dem Spiel der Darstellenden gern mit seinem Rathe gehört, der Balletmeister Angiolini*) ordnete das Ballet und hatte guten Sinn genug, sich den Absichten und der Komposition Glucks gemäss auf anmuthvolle und den dramatischen Hergang unterstützende Pantomime zu beschränken; immer hat das italische Ballet sich der Anmuth, der malerischen und dramatischen Wirkungen mehr beflissen, als das französische, das seinen Ruhm stets in Künstlichkeit und widerwärtigen aber schwierigen Verrenkungen gesucht hat. Die Maschinerie wurde trefflich von Quaglio besorgt. Ueberhaupt waren die besten Bühnenkräfte herangezogen, und von allen Seiten wurde mit seltner Hingebung zusammengewirkt. Besonders muss der Sänger des Orpheus, der Kontralto (Kastrat) Guadagni gerühmt werden. Seinen grossen Gesangsgaben, in denen Gefühl und Sinn für den Karakter der Rolle obenanstehn, fügte er die noch seltnere der Lenksamkeit und unbedingten Hingebung in die Idee und Anweisung des Komponisten zu, so dass er, ganz gegen Sitte und Ge-

*) Wir sind ihm schon S. 212 begegnet.

wohnheit seines Landes, sich keinen Zusatz, keine Verzierung, keine Kadenz erlaubte, Alles nur im Sinn' und nach der Vorschrift des Meisters einfach und getreu wiedergab.

Am 5. Oktober 1762 erfolgte die Aufführung im Hofburgtheater.

Die Ouvertüre rief in glänzenden Prachtklängen den Beginn der Kunstfeier aus und senkte sich in breite nachdenkenvolle Harmonien.

Wenn der Vorhang sich hebt, enthüllt er ein anmuthiges stilles Gebüsch von Lorbeern und Cypressen, das sich in schönen Linien um eine kleine Ebene mit dem Grabmal Euridice's legt. Eine Schaar von Hirten und Nymphen, Orpheus Gefolge, füllt die Scene, umwandelt, bekränzt mit Blumen und dem Zweig der Myrte, im Feierschritt der Trauer das Grabmal. Sie begehn mit Blumenspenden und Weihrauch und dem Opferbrauch geweihter Ausgiessungen die Leichenfeier Euridice's, die breiten Wellen des Trauergesangs steigen, vom ununterbrochenen Hall der Posaunen getragen, empor, die Blicke, die ausgebreiteten Hände flehen zu den Göttern da oben, und klagen ihnen das Leid, und senken sich wieder tief, als wollten sie der Verlornen nach in den Schooss der Erde, zum stillen Reich der Todten dringen.

Sie haben noch Worte der Feier und den Trost der Opferweihen. Er, der verlassene Gatte, ist hingesunken am Grabmal und verstummt; kaum entreissen die langhinwallenden Melodien des Klagegesangs seinen Lippen den Seufzer: Euridice! Dreimal seufzt er auf; dann trägt er nicht mehr das laute Geprunk der Klage, die er viel tiefer im Busen trägt. „Genug, genug, o Genossen!“ ruft er ihnen zu, „eure Trauer erschwert die meine. Streut noch einmal purpurne Blumen, umkränzt den Marmor, und dann verlasst mich. Ich will allein bleiben unter diesen trauervollen und dunkeln Schatten, allein mit der unseligen Gesellschaft meines Elends!“

Er spricht so gelassen und würdevoll, wie unmessbarem Leid geziemt und der stillen Hoheit der Dahingeschiedenen, die allein

seine Seele ganz erfüllt.*) Stumme feierliche Umwandlung und Umkränzung des Grabsteins folgt, die Wiederkehr der Klage schliesst schön geordnet den Vorgang; unter den letzten Harmonien des feierlich nachhallenden Orchesters hat der Chor sich entfernt.

Nun ist er allein mit seinem Schmerze, nun hemmt nicht mehr die Rücksicht auf das, was im Beisein des Volkes dem König ziemt, nun darf er ganz Mensch sein. Doch nichts von jenen Ausbrüchen verzweiflungsvollen Schmerzes, dem niedere Naturen sich hingeben dürften. Das Nächste scheint der Verlust und das Leid darüber. Ihm näher steht, ihn einzig erfüllt das Gefühl, wie sie ihm Alles gewesen und Alles sei. „Ich rufe meine Liebe, wenn der Tag sich zeigt, wenn er sich birgt. Doch, o! eitel ist meine Klage, das Idol meines Herzens antwortet mir nicht!“ Nicht den Schmerz, nur das Verlangen, das in dem Hinschaun auf die Geschiedne sich rührend zärtlich verschönt, nur das vernehmen wir.

Ungestümer wird sein Ruf nach Euridice, nach der lieben Gattin. „Wo weilst du? Dein Gatte weint! — von den Göttern fodert er dich, bei den Sterblichen sucht er dich, und streut mit seinen Thränen seine Klagen in alle Lüfte!“

Immer heftiger drängt der Schmerz, die Grausamkeit der Götter wird angeklagt, die Gattin zurückgefodert, der Entschluss gefasst, sie zurückzugewinnen aus der Unterwelt selbst. Da erscheint der Gott der Liebe; „Dir steht Amor bei!“ ruft er dem Verzweifelnden zu, verkündet ihm, dass Jupiter selbst mit seinem Leid Erbarmen habe, dass er ihm gewähre, zu Lethe's trägen Wellen hinabzusteigen; könne er mit seinem Gesange die Furien und Ungethüme und den heillosen Tod bezwingen, so kehre die Geliebte mit ihm zum Tage zurück. Allein er dürfe sie, — so wollen die Götter, — bevor er

*) Virgil:

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te veniente die, te descendente canebat.
Dich, o süsses Weib, mit ihm am einsamen Ufer,
Dich am erwachenden Tag, am niedertauchenden sang er.

dem Abgrund' entstiegen, nicht anblicken; sonst verlier' er sie wieder, und für immer; und — fügt der Gott hinzu — Euridice dürfe von der Bedingung nicht Kunde erhalten. Er verschwindet.

Zu jedem Wagniss ist Orpheus gleich entschlossen; jetzt fasst er das Entzücken, dass Euridice wieder leben, dass er sie wieder bei sich haben soll, — aber zugleich die Qual, die Wiedergefundne nicht anschauen, nicht an seine Brust drücken zu dürfen; jetzt erbangt er, was sie (wenn er ihr abgewendet bleibe) sagen, was sie denken werde; bei der Vorstellung des Wahnsinns, der sie erfassen müsse, gefriert ihm das Blut, erbebt ihm das Herz. Allein — er wird es können, er will es, er ist entschlossen, die Götter mögen ihm beistehn! er nimmt ihre Bedingung an. Blitz und nachhallender Donner antworten seinem letzten Ausrufe, der Donnergang des Orchesters scheint den Heldengang zur Unterwelt anzudeuten. Das ist der erste Aufzug.

Wieder hebt sich der Vorhang und enthüllt die schreckenvolle Unterwelt mit ihren Abgründen und ihrem Strom des Todesgrauns; von der Ferne her wallt finstres Rauchgewölk, von Flammen durchzuckt, das sich über die ganze schaurige Stätte lagert.*) Sobald die Scene sich öffnet, beginnen Furien und Gespenster den Reigen, den die Lyra des Orpheus mit ihren Harmonien unterbricht. Orpheus erscheint, und der Chor der Furien stimmt den finstern, in Trauer getauchten Gesang an: wer den verwegnen Fuss in die Nacht des Erebus setze? Und sie schwingen sich in heftigerm feindseligem Reigen und schütteln die Schlangen in ihren Händen und im schrecklich umherwallenden Haargelock, und in den erneuten Gesang mischt sich das Wuthgestöhn' des Cerberus. Neue Schrecken scheinen sich zu enthüllen, denn der erste Reigen kehrt wieder. Das ganze Orchester folgt dem Einherschritt der Furien.

Zu mildem Harfenklange, den ein zweites schwächeres Orchester hinter der Scene stützt, fleht Orpheus die Furien, die Geister,

*) Die Schilderungen der Scene sind nicht Ausgeburten unserer Phantasie, sondern der Partitur entnommen.

die zürnenden Schatten, sich zu besänftigen, und in seine rührenden Accente reisst hinein das

NO!

der unerbittlichen Widersacher. Das ist jener unsterbliche Moment, der seit einem Jahrhundert dramatischen Lebens nicht wieder seines Gleichen, sondern nur einmal in Beethoven einen Nachhall gefunden, und von dem J. J. Rousseau sagt, dass man sich bei der Aufführung dieser Oper nicht erwehren könne, jedesmal zu zittern, so oft das schreckliche No! sich wiederhole.

Und vor dem Flehen des Liebenden schmilzt der harte Widerspruch der Erynnien. „Armer Jüngling, was willst du? was sinnst du?" entgegnen sie besänftigter und darum nur noch trüber: „hier, auf dieser unheilvollen Schwelle der Schrecken lagert nichts als Trauer und Geseufz'! Was willst du? was?"

Nun vertraut er den fast Mitfühlenden: „Tausend Qualen, ihr leidbeladene Schatten, wie ihr, trag' auch ich" — — — und die Furien erzittern unter dem neuen Gefühl des Mitleidens, das ihrer unbezähmbaren Wuth Einhalt gebietet; schon seufzen die Pforten der Unterwelt auf ihren schwarzen Angeln und gewähren sichern und freien Eintritt dem Ueberwinder. Sie weichen zurück und entfernen sich, und ihre Rede stirbt in dunkelm Gemurmel hin. Orpheus geht ein in die Unterwelt.

Die Scene verwandelt sich. Elysium breitet seine entzückenvollen Räume, mit Gebüsch umkränzt, mit Blumen geziert, von Flüssen und Bächen durchglänzt, aus. Anmuthiger Tanz seliger Geister. Orpheus tritt ein und schaut umher in dieser schönern Natur und lauscht den einschmeichelnden Harmonien, die der Gesang der Vögel mit dem Gemurmel der Bächlein und dem Flüstern der Luft in den Büschen bildet. „Alles athmet ruhiges Genügen, aber nicht für mich!" Das ist das erste Wort, mit dem er in sich zurückkehrt. Er verlangt, er ruft nach Euridice.

Der Chor seliger Helden und verherrlichter Frauen ist nach ihm eingetreten, kündigt ihm Euridice's Kommen an und ladet ihn, den grossen Helden, den zärtlichen Gatten ein in das Reich der

Ruhe; Amor gebe ihm Euridice zurück, schon erstehe sie, schon nehme sie ihre erste Schönheit wieder an. Neue Tänze schlingen sich lieblich begrüssend um den Helden, und der Chor der Seligen ruft Euridice auf, zu ihrem Genossen zurückzukehren. Von einer Schaar verklärter Frauen wird sie Orpheus zugeführt, der, ohne sie anzublicken, mit dem innigsten Verlangen ihre Hand ergreift und sie schnell hinwegführt. Freudentanz und Gesang der Seligen begleitet ihren Gang.

Der dritte Akt zeigt Orpheus und Euridice in einer dunkeln, labyrinthisch gewundenen Höhle auf der Wanderung zur Oberwelt zurück; Felsmassen legen sich in den Weg, wildes Gestrüpp überdeckt die Felsen. Orpheus führt Euridice bei der Hand ohne sie anzublicken, und fleht „die einzig Geliebte", zu folgen. Nun tritt ein, was zuvor Orpheus gefürchtet: Euridice wird durch seine beharrliche Abwendung irre. Sie fragt, ob er es sei? ob sie träume? ob sie wache? ob sie irr' im Geiste sei? Er beschwichtigt sie mit Worten der Liebe: Orpheus sei er, lebe noch und sie werde unsre Sonne, unsre Welt wiedersehn; alles solle sie in Kurzem erfahren, aber sie dürften nicht zögern, müssten den Weg verfolgen. Nun zweifelt sie an seiner Liebe, weil er sie nicht umarme; er möge sie wenigstens anblicken, ihr sagen, ob sie noch schön sei! Ihm wankt der Muth, je mehr er sie hört; doch sucht er sie zu beruhigen, zu gewinnen. Genug, zu den Zweifeln und der Sorge des liebenden Herzens gesellt sich der weibliche Eigensinn, peinlich lang ist der Weg und der Widerstreit der Nichtverstehenden, dem räthselvollen Benehmen gegenüber, zu dem Orpheus durch die grausame Bedingung gezwungen ist. Schon hat sie die Hand unwillig ihm entzogen, Beide lehnen sich, vom Aufruhr der Empfindungen erschöpft, an einen der umherstehenden Bäume. Euridice findet in der Qual selber Kraft zu neuen Klagen über das grausame Schicksal, aus dem Tode zu solchem Schmerz erwacht zu sein. Sie ruft dem geliebten Gatten: „Verlässest du mich so? tröstest du mich nicht? Der Schmerz verwirrt meine Sinne und du hilfst mir nicht? so muss ich sterben, ohne deine Umarmung, ohne dein Lebe-

wohl?“ Sie fühlt sich ermatten, sie ruft ihm „Gedenke mein!“ gleich einer Scheidenden zu.

Seine Kraft ist erschöpft, Angst und Zärtlichkeit zwingen seinen Blick zu ihr zurück. Aber in demselben Augenblicke stirbt sie dahin; vergebens ruft er sie, vergebens klagt er, vergebens fragt das zärtliche Herz, was er ohne Euridice beginnen solle. Er beschliesst, nicht mehr zu leben, er hat das Schwerdt ergriffen, sich zu durchbohren.

Da erscheint Amor wieder, entwaffnet ihn, giebt ihm, — der genug zu des Gottes Verherrlichung gelitten, — giebt ihm und dem Leben Euridice zurück. Die Liebenden umarmen sich nun. Wir sind in den prachtvollen Tempel des Liebesgottes versetzt, Hirten und Hirtinnen strömen zahlreich herbei, Euridice's Rückkunft zu feiern. Tanzreigen und Chorgesang, in den sich die Stimmen des Orpheus, des Liebesgottes und Euridic'es mischen, schliessen die Oper. —

Dies war das Schauspiel, das am 5. Oktober zum erstenmal vor die zahlreich versammelten Zuhörer trat; auch der Hof war gegenwärtig. Schwerlich haben die Zuhörer sogleich die ganze Bedeutung des Schrittes, den Gluck und sein Dichter mit diesem Werk' auf der Bahn der Oper vorwärts gethan, ermessen; der Abstand vom Neuen zum bisher Gewöhnten war zu gross. Noch zehn Jahr später, 1772, erzählte Gluck dem Engländer Burney, wie viel Mühe es ihm bei den Uebungen zu Orpheus gekostet, Tänzer und Spieler nach seinem Sinne zu lenken. Sehr begreiflich; denn sie sollten leisten, was bisher niemals ernstlich gefodert worden war, sie sollten sich selber, ihre besondern Kunstfertigkeiten und Neigungen verleugnen, um ganz und unbedingt in den Karakter der Rolle, die sie übernommen hatten, aufzugehn. Das Gegentheil, dass die Rolle, das ganze sogenannte Drama, nach den Gewohnheiten und Begehren der Sänger zugeschnitten wurde, war bisher Sitte gewesen. Aehnlich war die Lage der Zuhörer; auch sie hatten sich gewöhnt, um der Virtuosen willen das Drama aus den Augen zu lassen.

Es ist daher begreiflich, dass die Italiener und sonst die entschiedenen Anhänger der italischen Oper, deren Liebhabereien hier unbefriedigt blieben, sich gegen die neue Schöpfung verschlossen. Indess bei den Unbefangenen, für die Sprache der Wahrheit und Natur nicht Verschlossenen fand die neue Dichtung den Weg vom Herzen zum Herzen. Man war froh überrascht, dass die Opernkünstler Menschen geworden waren, dass in diesen wirklichen Menschen alles Rührende und Hohe zum Ausdrucke kam, das der wahre Reiz unsers Lebens ist, und endlich, dass diese Offenbarungen unserer edelsten Natur nicht meteorisch oder als augenblickliche Laune auftauchten, sondern ein volles, innerlichst einiges und vernunftmässig zusammenhängendes Leben sich entfaltete, dem all' jene Momente eingeboren zugehörten.

Sobald erst dieser Gesichtspunkt gewonnen war, wuchs die Theilnahme. Schon nach der fünften Aufführung war der Erfolg der Oper sichergestellt, der Widerspruch zum Schweigen gebracht; es folgte eine Aufführung der andern in ungezählter Reihe. Auch in Italien fand das neue Schauspiel grossen Anklang. Im Winter 1771/72 wurde der Orpheus während Glucks Anwesenheit (?) in Bologna gegeben und soll da mehr als 20,000 Fremde hingezogen und der Theaterdirektion gegen 80,000 Dukaten eingebracht haben.*)

Lassen wir diese Aeusserlichkeiten bei Seite und kehren noch einmal zu der S. 289 schon erwogenen Frage zurück; denn jetzt können wir, gestützt auf den Anblick des Werkes, genauer den Antheil Glucks von dem Calzabigi's unterscheiden.

Gluck sprechen wir auf Grund alles bisher Mitgetheilten das Gefühl von der Nothwendigkeit zu, auf rein-musikalischen Boden zu kommen, wahre Menschen statt der alten leeren Masken zu gewinnen, Menschen mit natürlichem Gefühl; ein wirkliches Drama, in dem jene Menschen handelten. Dies muss er gefühlt, erkannt, gefodert haben. Wohl möglich, dass Calzabigi ihm in denselben

*) Nach dem Courier de l'Europe vom 14. Febr. 1777 war Gluck abwesend, der Ertrag für die Stadt bestimmt, und betrug nach Angabe des Magistrats 100,000 Zechinen.

Gedanken begegnete. Aber das stärkere Bedürfniss muss bei dem gewesen sein, der seine Lebensaufgabe hier zu suchen und zu erfüllen und der die altherkömmliche Verirrung bis auf den Bodensatz durchgekostet hatte; folglich müssen wir ihn als den Anreger, — das heisst aber als den eigentlichen Reformator ansehn; denn der erste, der Grundgedanke ist hier das Entscheidende, der eigentliche Gegensatz gegen das Alte. Entweder dies muss man annehmen, oder die blinde Zufallslaune statt der Vernunft walten lassen, die dem Fremden statt des Berufenen und zur Entscheidung Gedrängten das Werk in den Schooss wirft.

Calzabigi geht auf Glucks Bedürfniss und Gedanken ein und wird der Dichter des Orpheus. Möglich, dass Gluck den Stoff vorgeschlagen; aber das ist wieder nicht wahrscheinlich. Wäre Gluck im Projekt der Sache so weit gegangen, so hätt' er auch wohl die grosse Bedenklichkeit des Stoffes für den Musiker erkannt; auf der andern Seite weisen die Anklänge des Gedichts an Virgil (S. 296) auf einen Verfasser, der der klassischen Litteratur wohl näher stand, als Gluck. Auch die von den alten Ueberlieferungen abweichende Lösung müssen wir für Calzabigi's Werk ansehn; sein feiner Kopf war dazu geeigneter, als Glucks grosssinnige Einfalt. Das Uebrige ist früher gesagt.

Betrachten wir endlich, ohne weitern Hinblick auf Aeusserliches, das Werk selbst, so tritt uns sogleich der Inhalt als ein jedem edlen Gemüth verwandter entgegen. Orpheus, der Sänger jener unschuldvollen Urzeit, ist ganz hingegeben der Liebe zu Euridice. Wir finden ihn an ihrem frischen Grabe, und noch ist er ganz Zärtlichkeit; erst allmählig bricht der Schmerz durch sie hindurch und drängt zu dem Entschluss, durch die Schrecken der Unterwelt zu ihr zu dringen und sie sich zurückzugewinnen. Wir begleiten ihn auf seinem kühnen Gange, seine muthvolle Liebe besänftigt, überwindet die Furien und Gespenster der Unterwelt, der Held dringt ein in ihre kreischenden Pforten, gelangt zu den Gefilden des Seligen.

Dies ist die eigentlich handelnde Partie des Gedichts, ihre

zwei Träger, Orpheus und der Chor der Erynnien, sind die eigentlich dramatischen Personen. Hierin liegt der Kern und die Energie des Drama's.

Alles andere ist für den Hergang, wie die Mythe ihn giebt und Calzabigi ihn umgestaltet, mehr oder wenig nöthig; aber dramatisch, in Handlung seinen Karakter entwickelnd, ist es nicht.

Zunächst der Liebesgott giebt nicht den Entschluss ein, in die Unterwelt zu dringen, sondern bestärkt blos darin und verkündet jenen gefahrdrohenden Beschluss der Götter: Orpheus dürfe die Wiedergewonnene nicht anschaun, bevor er sie zur Oberwelt zurückgeführt. An der That der Befreiung hat Amor keinen Theil; erst nachdem Orpheus jene Bedingung gebrochen und Euridice wiederverloren, erscheint er als der Rettende, erklärt die Götter für befriedigt, weil Orpheus Liebe den Ruhm des Liebesgottes genugsam verherrlicht hat, und vereint das liebende Paar. Allein die Handlung ist bereits zu Ende, wenn der Gott erscheint, der hier vollends als deus ex machina vortritt und wirkt; seine Gabe ist nicht aus der Handlung hervorgegangen, sondern steht ausser allem Zusammenhang mit ihr und vernichtet den Ernst derselben, da nur eine Prüfung zum Ruhme des Gottes gewesen, was Orpheus und wir für Ernst genommen.

Diese Wendung gehört Calzabigi an; der Mythos weiss nichts davon, dass jene Bedingung, nicht zurückzublicken nach der Gattin, Euridice habe verborgen bleiben müssen; er lässt Orpheus in der Besorgniss, ob es auch wirklich die Gattin sei, die ihm folge, zurückschauen — und nun Euridice dem Tode wieder, und jetzt unrettbar zur Beute werden. Wir meinen, Calzabigi habe Recht gehabt, vom Mythos abzuweichen, das Zurücksinken in den Tod aus ungreifbarem Anlass hätte ein gar zu stumpfes Ende gegeben. Allein selbst seine sinnreiche Wendung kann das Grundgebrechen der Fabel nicht heilen.

Dieses Grundgebrechen ist: *dass der Mythos nicht in Handlung zu Ende geht*, wenigstens nicht in einer anschaulichen und wirkungsvollen, — und das gerade sind Bedingungen

eines dramatischen Vorgangs, — sondern an dem in unsern Augen durchaus natürlichen und vorwurfsfreien Bruch der Bedingung und der wunderartig, geheimnissvoll, unsichtbar und unbegreiflich eintretenden Strafe. Die Schlangen des Laokoon sind ebenfalls Vollstrecker der göttlichen Rache, aber sichtbare, sinnlich wirkende. Der Tod des Königskindes in Shakespeare's Wintermärchen erfolgt ungesehn hinter der Scene; aber er hat seine Ursache im Drama, in der Härte des Vaters, im Leid der Mutter.

Wenn nun der Mythos in Handlungslosigkeit, in Undramatik ausgeht, gleichsam abstirbt, wenn ferner auch dem Dichter nicht hat gelingen können, einen dramatischen Schluss zu finden: so zeigt sich die bedenkliche Schwäche des auf den ersten Anblick so verlockenden Stoffes. Es ist vorauszusehn, dass dem Tondichter abermals nur ein Schritt vorwärts, wenngleich diesmal ein mächtiger, vergönnt worden. „Schritt für Schritt“, wir haben es schon gesagt, sollt' er sein hohes Ziel erreichen.

Dass übrigens Euridice nicht dramatische, sondern nur lyrische Persönlichkeit ist, bedarf keines Nachweises.

Sehen wir nun, was Gluck aus dem Gedichte geschaffen.

Die Komposition.

Gluck hatte seinen nächsten Zweck erreicht, er stand im Orpheus auf durchaus-musikalischem Boden, wenn auch nicht auf durchans-dramatischem. Aber selbst in dieser letztern Hinsicht war ihm ein entscheidender Fortschritt gegönnt worden: vom Dichter, wie von ihm selber war die Absicht auf Verwirklichung der dramatischen Idee gerichtet, das Drama sollte nicht mehr der Kuppler sein für musikalische Sinnlichkeiten und Eitelkeiten, es sollte zur Wahrheit werden. Die Musik aber sollte Sprache dieses Drama sein, wahr, aufrichtig, getreu und stark, wie das Drama selbst vor dem Geiste der beiden Dichter stand.

Der nene Standpunkt hatte vor Allem Eine durchgreifende Folge, die gänzliche Umwandlnng des Rezitativs.

Wir wissen von den italischen Opern der Italiener und Glucks, dass das Rezitativ in ungemessener Ausdehnung den Grund nnd Boden der Oper abgab, an sich aber bedeutungslos war und nur zu formaler Verknüpfung der Arien, Duette u. s. w. diente. Dieser ganz äusserlichen und untergeordneten Bestimmung gemäss war es fast unausgesetzt Secco; nur in seltenen Ausnahmfällen erhob es sich zu höherer Bedeutsamkeit nnd wurde dann vom Orchester unterstützt. Diese Ausnahmegestalten schwammen dann, selten und dazu räumlich beschränkt, wieder als vereinzelte Erscheinungen auf dem weiten Gewässer des Secco. Das Secco aber, zu dem nur der

Bass die tiefsten und der Flügel (nämlich der dürre, spritztönige Kielenflügel damaliger Zeit) die übrigen Töne des Akkordes kurzabgebrochen angab, war unwidersprechlich die unterste Form musikalischer Rede, auf die dürftigsten musikalischen Mittel beschränkt. Es war nichts, als die Sprache des Alltags, auf bestimmte Tonstufen gestellt und dafür der freien Modulation und Bewegung der Rede verlustig; man wollte nur nicht geradezu aus dem Musikelemente hinausfallen. Daher hielten sich Komponisten und Sänger auch nur an den Sinn des alltäglichen Hin- und Herredens; das Secco ging leicht, fliessend, nichts-bedeutend, ununterscheidbar ein Moment am andern dahin und befriedigte Alle, weil Niemand darauf achtete.

Sobald das Drama Ernst wurde, sobald es ein einiges Kunstwerk ward, in dem jeder Theil im Ganzen und für das Ganze mitwirken sollte, konnte jenes Sich-gehen — oder vielmehr Sich-fallenlassen nicht mehr bestehn. Das Rezitativ musste wesentlich mitwirkender Theil des Ganzen werden; eben so bedeutsam, als jene andern Theile, in denen die Macht des vorherrschenden musikalischen Elements zu festen Musikgestalten der Arie u. s. w. führt, musste es die Macht des vorherrschenden sprachlichen Elements geltend machen, da, wo die Musik noch nicht zu festerer Gestaltung gelangt ist, oder wo diese Gestaltungen nicht mehr genügen für die höchste Macht und Freiheit des Gedankens und der Leidenschaft.

Diese hohe Sprache, diesen geistigen Träger des Drama's und seines Zusammenhalts in allen seinen ohnedem auseinanderfallenden Theilen konnte Gluck nicht entbehren. Und er hat sie sich geschaffen, dürfen wir sagen, obgleich die Bestandtheile lange schon vorhanden waren, das begleitete Rezitativ sowohl wie das Secco; geschaffen, obgleich schon in Vorgängern die hohe Bedeutsamkeit des Rezitativs, namentlich in Händel, geltend gemacht worden war. Allein diese Bedeutsamkeit trat nur in vereinzelten Momenten hervor, auch bei Händel nur in genialen Erleuchtungen, in sogenannten Genieblitzen, die blenden und erschüttern können, ohne die nach-

haltige Kraft stetigen Fortwirkens zu haben. Gerade dieser Kraft bedarf das Drama, und gerade diese hat Gluck geschaffen. Sein Rezitativ verband den einheitvollen Fluss des alten Secco mit voller, nirgends fehlender Bedeutsamkeit für jeden Moment, den leidenschaftlichsten, wie den flüchstigsten.*)

Dies ist eine grosse That. Man verblende sich darüber nicht durch das verbreitete Vorurtheil: das Rezitativ sei mehr Werk des reflektirenden Verstandes, als des Gemüths oder Genie's. Kein Künstler schafft aus der Reflexion, die hat keine Schöpferkraft; sie kann nur hölzern nachklappern, was das Gemüth des Künstlers und seine hohe unmittelbare Anschauung geschaffen; wer das sich klar machen will, vergleiche reichardtsche Rezitative mit gluckschen.

Die nächste Aeusserung dieser Reform zeigt sich in der Umkehr des Verhältnisses vom Secco zum begleiteten Rezitativ. In der alten Oper herrschte jenes vor, in der neuen gluckschen musste es dem begleiteten den Vortritt lassen und sich auf die seltenern Fälle beschränken, wo es innerlich bedingt war. Der Gewinn dieser Neuerung aber ist nicht darin zu suchen, dass die Partitur um eine Handvoll musikalischer Phrasen reicher wurde; das hätte sich durch einige Arien mehr eben so gut erreichen lassen. Die Bedeutung ist eine weit tiefere. Träger des begleiteten Rezitativs ist das Orchester, das nicht blos für die Stimme den harmonischen Grund und Boden abgiebt, sondern sich am Inhalte des Gesangs bald zustimmend, bald widersprechend selbst betheiligt und so einen Chor bildet ganz im Sinne des antiken Chors, um so wirksamer, als er seine Mitwirkung vom Rezitativ auf die Arien und andern festgeformten Sätze der Oper und von diesen auf jenes fortpflanzt, das Ganze zu einer ohnedem unerreichbaren Einheit zusammenschmilzt und die einzelnen Partien zu höherm Adel und grösserer Bedeutung erhebt. Wenn dann — grade im umgekehrten Verhältnisse zu früher — das Secco als Ausnahme eintritt, wobei jedoch

*) Dass Gluck diesem Fortschritte bereits im Telemach durch ausgebreitete Anwendung des begleiteten Rezitativs vorgearbeitet, ist S. 191 zur Sprache gekommen.

das Orchester den vollständigen Akkord angiebt, so gewinnt es, der breitern Orchestermitwirkung entbunden, beflügelten Schritt. Hiermit ist ihm seine Stelle im Ganzen zugewiesen.

Die Wichtigkeit des Fortschrittes, den Gluck hier gethan, empfinden wir nur weniger lebhaft, weil wir seine Wirkung an Glucks, Spontini's und vieler Anderer Werken seit einem Jahrhundert gewohnt sind. Der Fortschritt aber findet seinen Adel darin, dass er nicht willkürliche Neuerung war, sondern nothwendige Folge des reformatorischen Grundgedankens, das Drama zur Wahrheit zu machen.

Die zweite, mit jener Neuerung zusammenhängende Folge war die durchgreifende Umgestaltung der Arie. Sie hatte, wo nicht immer dramatischen, doch einen unmittelbar an das Gemüth gerichteten und dem dramatischen Einherschritte sich anschliessenden Inhalt bekommen, schwamm nicht mehr isolirt, wie Eisschollen im trüben Gewässer, im Secco dahin. Sie sollte reden und zum Herzen reden; damit fiel der läppische Bravourtrödel, damit fiel jene auf Isolirung und Eitelkeit gemünzte, bisher unvermeidliche Form von HS — MS — DC über den Haufen; sie konnte zu rechter Zeit und selten noch angewendet werden, nicht aber die Schablone für Alles und damit der Verderb für Alles sein. Die Arie ward mannigfaltig, indem sich ihre Form nach dem jedesmaligen Inhalt bildete, und bedeutsam durch diese Freiheit der Gestaltung nach eignem Gesetz.

Der höchste Gewinn war aber jene Einheit der Komposition, jenes gegenseitige Bedingen und Zusammenwirken aller Partien, wodurch allein volle Wahrheit und fortgesetzt immer tiefer dringende Wirkung erlangt werden kann. Die Frühern haben im musikalischen Drama hiernach nicht einmal gestrebt; sie konnten es nicht (auch der herrliche Händel nicht), weil ihnen dazu die unerlässliche Grundlage fehlte: ein Gedicht, das diese Einheit erst möglich macht. Auch hierin empfinden wir Neuere Glucks schöpferische Wohlthat nicht lebhaft genug, nicht blos, weil wir neben ihrem Bestehn geboren und aufgewachsen sind, sondern auch, weil nach

ihm, unbeschadet köstlicher Gaben von Seiten vieler Komponisten, der Grundgedanke und die Grundbedingung des musikalischen Drama's, die Gluck als der erste in das Auge gefasst hatte, in Schlaffheit, Zerstreutheit und Spieligkeit ausser Acht gelassen wurden und die kräftigsten Geister sich neuen, ganz andern Aufgaben zuwandten, als dem Weiterbau des von Gluck Gegebenen. Das hohe Drama ging von Gluck auf die freien Dichter Schiller und Gœthe über, die Musik suchte und fand ihre Freiheit und Selbständigkeit im Reiche des selbstbewussten Geistes unter Beethovens Schöpferhand. Aber das Alles mindert nicht Glucks Verdienst, das musikalische Drama zur Einheit gefördert zu haben.

Und wie herrlich hat er diese Einheit im Orpheus durchgeführt! wie weise ist ein Moment gegen den andern abgewogen! wie glücklich ist die Folge davon für das Drama! Aber nur soweit das Gedicht Drama ist, nur soweit vermag Gluck seine Idee zu verwirklichen; ihm sanken, wie damals dem siegflehenden Mose, die segenbeschwerten Hände, wenn die Stützen fielen, die nothwendig waren, sie zu halten.

Nach der Ouvertüre aus C-dur setzt der Trauerchor in C-moll ein*) mit breiter Einleitung, um der Sammlung der Feiernden und der Umschau der Zuhörer Raum und Ruhe zu gewähren. Ununterbrochen tönt dazu der Schall weitgelegter Posaunen, zu denen Kornette als vierte Blechstimme die Melodie bilden. Der Satz trägt seine Weise hoch empor

*) Wir folgen hier der italienischen Partitur, die in Paris (gestochen von Chambon, ohne Angabe des Verlegers) erschienen ist. Sie enthält die Komposition, wie sie ursprünglich aus Glucks Händen hervorgegangen ist. Von ihr weicht die Bearbeitung, zu der Gluck sich später aus Rücksicht auf die pariser Verhältnisse bewegen liess, mannigfach ab. Wir werden auf diese Bearbeitung zurückkommen, erwähnen sie aber schon hier, damit Niemand, der die Oper nur aus dieser kennt, an unsern Mittheilungen irre werde.



und in gehaltner Würde wieder nieder; diese breite Kantilene, die Gluck geschaffen, ziemte der melischen Tragödie, wie der grossartige Wurf der Toga dem römischen Redner.

In ganz gleichem Sinne, mit derselben Melodie setzt nun der Trauerchor ein, im einfachen vierstimmigen Satze, Stimm' an Stimme geschlossen; kaum dass einmal eine oder zwei den andern um ein Viertel vorgreifen oder nachkommen; auch das Orchester schliesst sich eng den Stimmen an, höchstens durch eine Synkope den Rhythmus lebhafter gliedernd, oder die Melodie hinaufführend, wo der Chor nicht folgen kann, ohne sein Maass zu überschreiten. Denn Maasshalten ziemt der ernsten Feier, in der nicht die Leidenschaft losgebunden umherschweifen und ihre Gewalt üben darf,

sondern gebändigt schweigen muss vor dem sittlich und darum nachhaltiger wirkenden Gedanken gemeinsamer Trauer. Darum gehn auch die Stimmen still miteinander, nicht sich vordringlich zeigend, ihre Besonderheit herausstellen wollend; jede Eigenthümlichkeit taucht unter in der andachtvollen Feier des Volks.

Was hätte sich, nach modernem Sinne, hierzu thun lassen! Die Stimmen hätten sich kunstreich von einander lösen, mannigfaltig zeichnen und karaktervoll gegen einander führen lassen, das Orchester hätte hineinschneiden können mit heftigen Schmerzensschreien, oder malen die innere und äussere Bewegung der Leidgenossenschaft, oder von ihnen aus den Schleier des Todes und der Trauer weit dahinbreiten können über die ganze Natur; die Phantasie des Tonkünstlers schweift hier, losgebunden, in ungemessenen Räumen umher.

Nicht so Gluck. Er ist der treue Diener der Scene. Was sie fodert, spricht er aus, und nichts anderes und nicht mehr; am wenigsten malt er erst noch aus, was dort auf der Bühne schon vor Augen steht.

Zweimal senkt sich der Chor, erst auf G-dur, dann auf G-moll, zu einem Schlusse; beidemal tönt des hingesunkenen Orpheus Schmerzruf „Euridice!" in die kurze Pause, und wird sogleich vom Chor in sich hineingenommen; ein drittes Mal greift der Ruf, jetzt erst mit dem Anklang tiefern Schmerzes, in den hier wallender medolisirten Chor. Von da werden die kurzen Chorpausen nur von Einsätzen der Blechinstrumente gefüllt. Weder der Chor, noch der Ausruf des Leidenden ist besonders hervorgetreten, Alles ist nur dem einen Gedanken der Trauerfeier hingegeben.

Nach der Auffoderung, die Feier zu schliessen (natürlich einfaches Rezitativ) folgt das stumme Opfer. Die Musik spricht das Gefühl der Trauer in edelster Weise aus, gehalten von der Würde des Augenblicks, aber doch viel inniger und hingegebener, als der Chor. Mit Recht; die reine Musik muss tiefer greifen als die vom Wort' erklärte, um verstanden und wirksam zu werden. Dann

wiederholt der Chor seinen Gesang, natürlich ohne Einmischung des Orpheus, jetzt aber zu leiser Gliederung der Stimmen



vorschreitend; denn zuletzt begehrt die Persönlichkeit ihr Recht. Ein breites Nachspiel, auf die Einleitung gestützt, giebt dem Trauergeleite Raum, sich zu entwickeln und in ziemender Langsamkeit zu entfernen. Sinnvoll wendet das Nachspiel seine Modulation nach F-moll und bildet, statt nach C-moll zurückzugehn, in der neuen Tonart seinen Schluss, einen Halbschluss auf c—e—g, das tiefere Dunkel der Unterdominante mit dem tröstlichen Aufblick des Durakkordes vereinend. Man fühlt nicht blos mit Gluck die Richtigkeit der Wendung, man kann sie auch erweisen.*)

Hiermit ist die Scene ganz vollständig und zur Sättigung des Gemüths in einheitvollster Stimmung abgeschlossen. Was man möglicherweise hätte dazuthun und hineinthun können, würde nur gestört und zerstreut haben, wär' es auch eine materielle Bereicherung des Inhalts zu nennen. Es ist moderne Weise, zwar dies Eine, aber daneben jenes Andre und Dritte zu wollen und die Scene leiblich und geistig mit einem Bunterlei anzufüllen, das allenfalls zerstreuen, niemals aber treffen kann, weil es allenthalben zugleich hinzielt; die schlagendsten Beläge giebt Meierbeer, z. B. in den Hugenotten und dem Propheten, — aber nicht er allein; man trachtet dergleichen auch wohl mit dem schönklingenden Aushängeschild der „Romantik" zu schützen. Gluck war nicht romantisch, hatte nichts

*) Der Ort dazu wird die Musikwissenschaft sein; Hindeutungen finden sich im „Beethoven" und der „Kompositionslehre."

von der schillernden Unbestimmtheit dieses missbrauchten Wortes an sich. Er wollte stets nur Eins, nur ein ganz Bestimmtes, und das erreicht' er. Hierin stand er neben den Dichtern und Künstlern des klassischen Alterthums. Die höhere Geistes- und Kunstentwickelung kann zu höhern oder neuen Offenbarungen führen; aber der Sinn und Grundsatz, der in Gluck zu Tage tritt, wird ewig Geltung bewahren.

Nun endlich tritt Orpheus mit seiner vollen Persönlichkeit hervor.

Orpheus wurde dargestellt von dem Kastraten Gaetano Guadagni, der damals 37 Jahr alt war, mithin in der vollen Entwickelung seiner Kraft stand, und den Gluck bei der Komposition im Auge hatte. Guadagni hatte tiefe Altstimme (Contralto) und für diese Stimmlage ward Orpheus komponirt. Nun darf man aber die Vorstellung des Kontralts irgend einer unserer Sängerinnen nicht auf den Karakter einer Kastratenstimme übertragen. Durch jene Operation, die den Kastraten macht, wird die Entwickelung des Stimmorgans — bestimmter gesagt: des Kehlkopfs, die mit der Mannbarkeit eintritt und die Diskant- oder Altstimme des Knaben in Tenor- oder Bassstimme verwandelt, abgeschnitten. Aber die sonstige Körperentwickelung geht im Wesentlichen weiter, Brust und Lunge des Knaben gewinnen die Ausdehnung und Kraft, die Mundhöhle gewinnt die Weite und Resonanz des männlichen Alters; männliche Kraft dringt mit Uebergewalt durch das knabenhaft gebliebne Stimmorgan, und gewinnt im reifen Mundraum überlegne Schallverstärkung, — im Verhältniss zur Knabenstimme. Hierin liegt der Grund zu der Uebermacht der Kastratenstimme und zu jener gleichsam gewaltthätigen Eindringlichkeit derselben, zu dem leidenschaftvollen Vibriren, das aufregend auf die Seele wirkt, wenngleich es rein-physiologischen Ursprungs ist. Dies muss man im Sinne haben, will man Glucks Komposition hier gerecht würdigen. Keine Altsängerin ist der Stimme nach fähig, den Kastraten hier zu ersetzen, weil ihrer Stimme zu diesem $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{\overline{d}}$, den Lichtpunkten der Melodie, Gewalt und Eindringlichkeit fehlt; eher vermag es ein hoher Tenor, der Stimmbildung und Hingebung vereint.

Nun also tritt Orpheus-Guadagni hervor. Wird er sich Ausbrüchen der Leidenschaft, der Verzweiflung überlassen? nichts wär' unwahrer und zugleich aus dem Gesichtspunkte des Dramatikers unbedachter. Sänger, selbst Orpheus, sind nicht leidenschaftliche Naturen, wiewohl sie zur Leidenschaft erwachen können; ursprünglich ist ihr Leben der Melodie gleich, in der sie Genuss und Zweck finden; es wiegt sich in sanftschmeichelnden Wellenlinien und giebt sich gern der Harmonie des Wohlklanges sinnig dahin, bis sie aus dem süssen Traum aufgestört werden. Orpheus konnte von Verzweiflung ergriffen werden, als neben ihm Euridice vom giftigen Schlangenbiss entseelt hinsank. Die Leidenschaft wird wiederkehren; jetzt und noch eine Weile ist er der Liebende, noch selig im Rückgedanken an sie, wenngleich von der Ruhelosigkeit des Leids hin- und herbewegt.

So hat Gluck ihn gefasst. Seine Arie



ist nichts, als fliessende zärtliche Melodie; mit der Singstimme gehn erste Violin und Klarinetten (Chalumeaux) im Einklange, die Flöte in der Oktave, die zweite Violin der Melodie eng angeschlossen. Der Sänger lebt nur im Gesange, sein Gesang wallt über von der einen zärtlichen Empfindung, die seine ganze Seele ist, Alles schwebt auf und ab in ihm und um ihn her, zur schmerzlich einschneidenden Höhe, dann in die Tiefe, wo die verhaltene Thräne den Ton zu ersticken droht. Kein anderer Inhalt taucht auf, die

Arie, nur 34 kurze Takte, hat gar nichts weiter zu sagen; was sie aber sagt, wird ganz bestimmt und deutlich und ganz vollständig ausgesprochen, sogar ein zweites zarter erklingendes Orchester hinter der Bühne mischt bei den Schlussworten: „Wenn der Tag sich birgt . . . Non mi risponde“ („der Abgott meines Herzens . . . antwortet mir nicht“) sich echoartig („Eco 2ᵈ Orch.“) in die Zwischenräume des grossen Orchesters.

Wir haben oben die breite, grossartige Schreibart des Meisters gerühmt; hier ist sein Gesang kleinbemessen, — drei Abschnitte von 3 (Ausdruck der Unruhe) einer von 4 Takten, zwei von 3, einer von 5, einer von 4 Takten; er suchte weder das Eine, noch das Andere, er trachtete nur nach getreuestem Ausdruck der Scene.

Im folgenden Rezitativ wird die Empfindung, die Klage dringender, das Orchester greift lebhaft ein. Die Arie wiederholt sich zu anderm Text („So such ich meine Liebe“) aber Note für Note. Das Wehgefühl wird heftiger (Rezitativ) der Ausruf „Euridice!“ hallt im Echo wieder (zweites Orchester, Violinen und Klarinetten) — und zum drittenmal kehrt die Arie wieder. Dann erst bricht die Verzweiflung am Dasein ohne sie (Rezitativ) hervor und drängt zum Entschlusse, sie aus der Unterwelt zurückzugewinnen.

Hier überblicken wir Glucks — und allerdings auch seines Dichters Absicht vollständig. Das Bild des Sängers, der wilde Thiere zu sänftigen und Felsen zu bewegen wusste, das muss hier rein und hold hervortreten, denn bald werden wir es vom Graus der Unterwelt umrungen sehn; die Leidenschaft muss zum Wort kommen, aber darf nicht stören; ihr gehört das Rezitativ.

Nun tritt der unglückliche Gott Amor auf. Was ist mit ihm anzufangen? — Man lässt ihn reden und giebt ihm eine Soubretten-Arie. Das war nicht Glucks Stärke; aber was konnt' er thun? der helfende Gott war nicht zu missen.

Gluck, den wahren, finden wir wieder mit dem Eintritt des zweiten Akts; das Rezitativ des Orpheus und der orchestrale Ab-

schluss des ersten Akts sind vollkommen sachgemäss, geben aber keinen hinlänglichen Stoff für das Walten des Meisters.

Die Orchestereinleitung (Es-dur) stellt in strengen herben Strichen das Nachtbild der Unterwelt auf und führt ihre unheimlichen Gestalten auf die Scene. Die Lyra des Sängers (zweites Orchester und Harfe) lässt sich von ferne schüchtern, nur präludirend, vernehmen und wird sogleich (nach 3 Takten ohne Schluss) vom Gesang der Furien zum Schweigen gebracht.

Das erste Bild der Blutgebornen



schreitet strengbemessen in öden Oktaven (des Chors, die Saiten geben dazu vibrirend die Akkordbegleitung) daher, im trüben frostigen C-moll, ohne vollen Schluss. Der drohende Tanz der Nachtgestalten





ist gewaltiges, feindseliges Ringen der Orchestermächte gegen einander, wieder in C-moll und wieder ohne Schluss; trefflich macht sich die normale Molltonleiter geltend. Der erste Chor kehrt wieder, aber mit breithinlagernder, festentschlossener Fortsetzung —





und noch viel weiter — entschlossen, aber trüb; denn freudlos, haben sie schon im Aeschylus geklagt, ist das Rächeramt der Eumeniden. Auch Gluck hat nur gethan, was für ihren Anblick nöthig war; nur das Geheul des Cerberus deutet (Takt 5 oben) auf die umherlagernden unsichtbaren Schrecken, die verborgen schrecklicher sind, als hätt' er sie ausführlich hingemalt.

Wir verfolgen für jetzt die Scene nicht weiter. Denken wir an Traetta (S. 94) zurück, so zeigt sich Gluck als der wahre Dramatiker, Traetta befangen in welscher Schönthuerei. Der Dramatiker muss gleich dem Chirurgen eine rasche, tapfere Hand

haben; was geschehen soll, muss gleich geschehn; nur der Augenblick ist sein. Und Furien lassen sich einmal nicht rosenfarben malen. Jenen raschen Griff hat aber Niemand von allen Operisten gehabt gleich Gluck, nur in einem einzigen Werk, aber nicht in einer Oper, Händel in seinem Allegro und Pensieroso. —

Diese ganz wundervolle Scene führt uns nun doch pflichtgemäss auf die zweite wesentliche Schwäche des Stoffs. Orpheus ist Sänger, hat, die Furien zu überwinden, keine Waffe, als seinen Gesang. In der Oper aber giebt es keinen Gesang; denn die Rede selbst ist schon Gesang worden. Man wolle das nicht kurzweg mit dem Worte: „theoretisches Bedenken!“ abfertigen; Theorie und Praxis müssen einverstanden sein, oder eine von beiden ist irrig. So Viele vor und nach Gluck gegen den obigen Satz gehandelt, sie haben die Folgen zu tragen gehabt.

Auch Gluck. Diese Scene ist von jeher bewundert worden und hat es verdient. Der Gegensatz der flehenden Bitte gegen das starre No! muss von Jedem sogleich verstanden und empfunden werden; auch wüssten wir nicht, wie die Partie des Orpheus anders hätte gefasst werden können. Allein — er singt hier, wie überall in der Oper, wir begreifen daher nicht die Wundermacht, die sein Gesang auf die Furien ausgeübt haben soll; süssere oder ausdrucksvollere Melodien (kaum würde Gluck in Beidem hier überboten werden) oder eine eigenthümlichere Begleitung (zu der jeder Anlass fehlt) würde daran nichts ändern. Hiermit ist aber entschieden: dass der Karakter des Orpheus keine dramatische Entwicklung hat; er tritt auf als zärtlicher Sänger, der sich vorübergehend bis zur Leidenschaftlichkeit erregen lässt, so steht er den Furien gegenüber, so bleibt er durchaus. Weder Gluck hat das ändern können (oder ein Andrer könnt' es) noch Calzabigi es vermeiden; es lag unabänderlich in der Aufgabe. Wieder ein Hinweis auf die Wichtigkeit der Stoffwahl.

Gluck hat eine Ahnung — oder volle Erkenntniss von dieser verwundbaren Stelle gehabt. Da sich für Orpheus Partie nichts weiter thun liess, war er unerschöpflich in der Zeichnung des Fu-

rienchors, nicht, indem er Schwarz auf Schwarz setzte, — das wäre Gedankenlosigkeit, — sondern indem er den anscheinend unwandelbaren Karakter als Seelenkundiger in alle seine Falten und Wendungen verfolgte und an ihm das Wunder des orphischen Gesangs sichtbar machte, was an Orpheus selber nicht offenbar werden konnte.

Zuerst tritt der Furienchor mit seiner öden, seelenlosen Frage Chi mai dell Ercho (S. 316) heran, seelenlos und seelerkältend, in sich selber gebunden durch die Fessel seines Amts, — das letztere scheint der feste Rhythmus

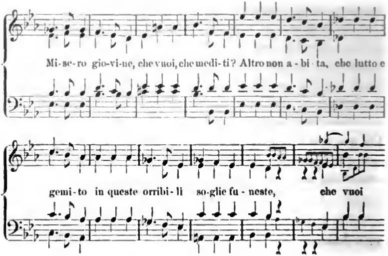


zu bedeuten.

Dann, nach dem feindseligen Reigen, wiederholt er die Frage und lüftet in der Fortführung den bergenden Vorhang von den Schrecknissen, die dahinter lauern. Die Musik der darauf folgenden Pantomime ist dieselbe, die uns zuerst gesagt hat, dass wir in der Unterwelt sind.

Jetzt hebt Orpheus seinen ersten Gesang an und das No! der Erynnien, vom ganzen grossen Orchester mit Posaunen und Kornetten beschwert, fällt mit Bleigewicht in den flehenden Gesang, den das zartere ferne Orchester mit Harfenklang trägt. Dieser Theil der Scene ist weit ausgemalt; ihm fällt (wie Rousseau S. 298 bestätigt hat) die Bewunderung der Zuhörer am entschiedensten zu. Aber die Fortführung verdient sie nicht minder.

Orpheus schliesst seinen Gesang in Es-dur, und der dritte Chorsatz (das No! ist nur Gegensatz zu Orpheus Bitte) setzt in Esmoll gemildert (Raddolcito e con espressione di qualche compatimento) aber noch trüber ein, — das innere Schwanken macht sich fühlbar, —



um bald wieder in die öden Oktaven zurückzufallen, die hier unablässig in die Tiefe weisen. Hier, von der Pause her, schleicht eine bebende Bewegung durch das Orchester, das zum erstenmal, nur vorübergehend, eingreift.

Der vierte Chorsatz (nach Orpheus zweitem Gesange) in F-moll strebt aufwärts, gehoben (con maggior dolcezza) von der unbekannten Regung des Mitgefühls. Jenes Gesetz des Rhythmus (S. 319) waltet hier und überall; es hält die Einheit in der Bestimmung des Chors vor Augen.

Nach dem dritten Solosatze kehrt dieser Chorsatz wieder, entwickelt sich aber weiterhin aus dem Einklange,



breit über 10 Takte hingelagert, bis zur höhern Oktav', und zieht sich in Umkehrung der Stimmen wieder in sich zusammen; die

Bässe halten dazu c als Orgelpunkt fest. Es ist unablässig derselbe Karakter, und im steten bedeutungsvollen Wandel. Die Musikmittel (wenn man einmal so unterscheiden will) sind einfach, aber durchaus bezeichnend, malerisch, karaktervoll und durchgeführt. Gluck hat, wie jeder wahre Künstler, nicht Das oder Jenes gewollt, nicht schön sein, nicht originell sein wollen. Er will stets nur Eins: die Scene, und ihr Stimme geben; oder vielmehr: er hat sich in die Scene und ihre Personen vertieft, und sie ist es nun, die durch ihn spricht.

Das aber ist der einzige Weg zu der von der Jugend auf tausend Irrwegen gesuchten Originalität. Und ohne diese einzig wahre Originalität giebt es weder Kunstwerk noch Künstlerschaft. Alles Andre ist eitler Tand.

Das wahre dramatische Interesse ist strenggenommen mit dem Schluss der Furienscene zu Ende. Im weitern Verlaufe der Oper hat Gluck gethan, was die Scene und der Dichter ihm an die Hand gaben; mehr war nicht möglich. Es ist aber merkenswerth, wie getreu Dichter und Komponist einander in die Hand gearbeitet haben und wie folgsam besonders der letztere dem erstern Schritt für Schritt zur Seite geblieben ist. Was wir früher von Glucks Karakter und besonders seiner Dienstbereitwilligkeit gesagt, wird hier thatsächlich erläutert. Der Anstoss der Schöpfung des musikalischen Drama's konnte nur von ihm ausgehn; nur ihm gehört Idee und Gesetz zu, gleichviel, in welcher Form er das seinem Dichter zu Gehör gebracht und wieweit dieser ihm entgegen und zu Hülfe gekommen ist. Nun stand das Gedicht da, — und sogleich ist Gluck ihm unbedingt ergeben und gehorsam, der Vollstrecker des Dichterworts. Setzen wir nach reiflicher Prüfung der Mängel des Gedichts zu: wir sehen nicht ein, was sich bei grösster Selbständigkeit des Musikers Wesentliches hätten bessern lassen. Das Gedicht musste abgelehnt, oder so genommen werden, wie es war.

Die Scene in Elysium wird durch einen Tanz der Seligen eröffnet, einen sanften menuettartigen Liedsatz in drei Theilen in F-dur, vom Quartett und Flöten ausgeführt; letztere gehen bald mit

den Violinen, bald nehmen sie Haltetöne, oder weichen zu Gunsten ihrer Tonlage ab. Es ist ein sanftes begnügliches Dasein, das sich in diesen Tönen andeutet. Darüber hinauszustreben, etwa mit phantastischen Klängen und Einstreuungen, dazu fühlte Gluck keinen Anlass; was er davon in sich trug, sollte gleich bessere Verwendung finden.

Denn nun tritt Orpheus in Elysium ein. „Wie rein dieser Himmel! wie klar die Sonne! welch ein neues heiteres Licht sich verbreitet! welche süss einschmeichelnde Harmonie weht der Gesang der Vögel mit dem Gemurmel der Bäche und dem Säuseln der Lüfte!“ So singt er, — und so, in rührend-komischer Folgsamkeit, malt Gluck alles hin. Jeder Zug ist fein gefühlt, aber keiner ist für sich das Geltende, das Ineinander aller ist es, wie in der Natur selber das Allzusammen aller Einzelheiten, die, jede für sich, vielleicht wenig bedeuten.

Glucks sinniger Tonbau stellt sich — in C-dur folgendermaassen zusammen.

Als harmonische Grundlage geben getheilte Violen Terzen in Achtelbewegung (es ist 4/4 Takt, das Tempo muss man sich wohl als Andante denken) der Bass berührt das je erste und dritte Viertel in leis' anregendem Pizzikato. Diese Grundlage füllt und belebt sich in der ununterbrochen dahinfliessenden Triolenbewegung



der ersten Violin, das Waldhorn haucht langezogene Töne wie Waldhall hinein.

Darüberhin zieht gleichsam die artikulirte Sprache dieses Natur-Instrumental-lebens, die Oboe,



ihre Melodie; sie allein hat festen Gesang, der sich dann arabeskenartig auflöst und vor dem nahen Eintritt der Singstimme in ruhendem Aushalten gleichsam verbirgt.

Nun lauscht der treue Gefährte des Dichters noch jener schmeichelnden Harmonie, die sich aus Klängen da- und dorther webt. In all' die Tonbilder hinein, die oben bezeichnet sind, spielen noch zweite Violin, Flöte und Violoncell (letzteres Solo) in dieser Weise



hinein; die Wandlungen in derselben übergehn wir, da es nur darauf ankam, diesem Gewebe einmal auf den Grund zu kommen. — Vorbilder, wenn auch anders ausgeführte, konnte Gluck im alten Scarlatti oder bei Händel gefunden haben, hätt' er nicht das Urbild aus Böhmen seit lange mit sich herumgetragen. Auch Beethoven hat dergleichen Träume von der Allseligkeit des Naturlebens in seiner Pastoralsymphonie geträumt; jedem, der es urkräftig im Busen fühlt, ist es ureigen und neugeboren, und die vorangegangen, das sind nicht vordrängende Nebenbuhler, sondern fröhlich willkommne Genossen.

Nun tritt der Gesang ein, bald Arioso, zu dem das Klangbild weitertönt, bald Rezitativ zu ruhendem Orchester. Der Chor der Seligen (wieder F-dur) tönt in ruhiger Gelassenheit, nicht ohne Beiklang von Feier, das unstörbare Genügen*) aus, das jenen Ge-

*) „Was ich (sagt J. J. Rousseau) in Gluck vorzüglich schön und ausserordentlich finde, sind nicht sowohl die hervorragenden Schönheiten, wovon seine Werke voll sind, als vielmehr seine weise Mässigung und Enthaltsamkeit. In Hinsicht auf das, was man das Gefühl des Schicklichen in

filden beschieden ist; man kann nicht einfacher schreiben, als hier geschehen, und mit Recht, denn der Akt musste ruhig beschlossen werden. Alles Weitere entspricht dem angeschlagenen Schlusston.

Der dritte Akt ist schon S. 303 als die Stelle bezeichnet worden, in der das Grundgebrechen des Mythos für dramatische Gestaltung, und der Dichtung Calzabigi's allsichtbar zu Tage tritt. Hier zu helfen, ist ein ungelöstes, scheint uns ein unlösbares Problem für den Dichter. Calzabigi hat es nicht gelöst. Daraus folgt

der Kunst nennt, scheint mir nichts so vollkommen, als die Scene des Orpheus in den elysäischen Gefilden. Durchgehends begegnet man da dem Genuss eines reinen und stillen Glückes, mit solcher Gleichmässigkeit im Ausdrucke dargestellt, dass weder der Gesang noch die Tanzmelodie das bestimmte Maass dieses Genusses überschreitet.

Corancey (s. dessen Poesies, suivies d'une Notice sur Gluck et d'une autre sur Jean-Jaques Rousseau), gegen den Rousseau diese treffende Bemerkung ausgesprochen, theilte sie Gluck mit und dieser erwiederte einfach: „Ich richtete mich blos nach der Schilderung, welche Eurydice vom Aufenthalt der Seligen macht:

Rien ici n'enflamme l'ame,
Une douce ivresse laisse
Un calme heureux dans tous les sens.“

Die Antwort entspricht dem Karakter und Grundsatze Glucks; wir wollen auch nicht an der Aufrichtigkeit Corancey's zweifeln, sondern seine Mittheilung für wahr annehmen. Demungeachtet ist diese Antwort in späterer Zeit gemacht (wie schon die französischen Verse andeuten, die Eurydice zuertheilt sind), nämlich in der Zeit, wo die Oper, im Jahre 1774, für die pariser Bühne zugerichtet wurde; wir werden noch darauf zurückkommen. Hat Gluck also die Antwort ertheilt, so hat er sich auf den spätern, damals näherliegenden Text bezogen, um sein Verfahren an ihm zu erläutern. Der ursprüngliche Text giebt in Orpheus Worten: „Qui tutto spira un tranquillo contento“ (hier athmet alles ein ruhig Genügen) gleichen Anhalt, — wenn es seiner bedurfte.

Ob Gluck weiter gesprochen: „Das Glück des Tugendhaften soll vorzüglich in seiner Fortdauer bestehn, folglich muss es sich auch immer gleichbleiben; denn das, was wir eigentlich Vergnügen nennen, kann daselbst nicht stattfinden, weil das Vergnügen verschiedner Abstufungen fähig ist; sonst wird es auf die Länge zum Ueberdruss“: mag Corancey in Elysium beweisen.

Bei dieser Gelegenheit und ähnlichen benutzen wir des trefflichen Schmidt Uebersetzung, kennen aber das Original.

aber unwidersprechlich, dass dann auch der Komponist nicht helfen könne; man rede treffender; man singe tausendmal schöner als Gluck: der Inhalt, folglich das Resultat, sie bleiben dieselben.

Gluck stand nun vor dem dritten Akte, der in seiner ganzen Länge bis dicht vor dem Ende handlungslos und einzig mit der quälerischen Unterredung der Liebenden beschäftigt ist, in der Sie die Pein unlösbarer Zweifel zu tragen, Er sich in fruchtlosen Bestrebungen zu erschöpfen hat, jene Zweifel zu besiegen.

Ein Vorspiel von wenig Takten (F-moll) deutet die ängstlich-schwüle Stimmung an und führt das Paar auf die Scene, die es nicht wieder verlassen soll. Die Unterredung beginnt im Rezitativ, das konnte gar nicht anders sein; dass das Rezitativ trefflich gesprochen ist, versteht sich. In eignen Zügen verräth sich die fortwährende Beklommenheit. Zwar Orpheus hebt — nach dem F-moll des Vorspiels — hell genug mit einer Wendung nach C-dur („Komm, folge meinen Schritten") an und schliesst seinen ersten Satz fest in F-dur. Aber schon die ersten Worte Eurydice's („Bist du es? täusch' ich mich? träum ich? wach' ich? ist es Irrsinn?") wenden sich in das nächtige B-moll, und seine Antwort, die so hell und ermuthigend klingen sollte, („Geliebte Gattin, Orpheus bin ich und lebe noch!") wenn sie aus freier Brust käme, wendet sich auf dem peinlich beklemmten verminderten Septimenakkorde*) — gerade zu den Worten Orfeo son' io — nach D-moll, mit dem

*) Wir möchten den Leser bitten, unsre Karakterbezeichnungen nicht als rednerische Figuren oder Willkürspiele der Phantasie zu nehmen; sie beruhen auf wissenschaftlich begründbarer Anschauung, — wobei natürlich dahingestellt bleibt, ob und wieviel wir im Einzelnen geirrt haben. Jene Willkürspiele, die Liebhaberei poetisirender Dilettanten, sind verderblich, denn sie beruhen auf Unwahrhaftigkeit; dagegen kann der Irrthum, der sich bei dem Trachten nach Wahrheit einschleicht, noch nützen, indem er zur Berichtigung, also Aufdeckung der Wahrheit reizt.

Ueber den oben erwähnten Akkord nur folgende Andeutung:

Von allen Akkorden geben nur der grosse und kleine Dreiklang volle Zufriedenstellung, und zwar der erstere als der naturgeborne (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 oder 4 : 5 : 6 ist sein Bestand, in Zahlen ausgedrückt) in Klarheit und Ordnung, der andre (seine Ordnung, 1 : 2 : 3 . , . . 5 ; 6 . . . . 4 : 5, ist gebrochen) in

Ausdrucke des getrübten oder gebrochenen Muthes. Beiläufig ein Beweis, einer aus unzählig vielen, wie verständnissvoll Gluck durch das Wort auf dessen Bedeutung für den gegenwärtigen Moment der Handlung zu dringen weiss.

Wir können das Rezitativ nicht seiner ganzen Länge nach, 32 Zeilen, verfolgen. Es ist durchaus trefflich geführt; könnte man es auch da oder dort verbessern, die Länge bliebe dieselbe; und könnte man (wir sehen nicht, wie) kürzen, die Einförmigkeit des Inhalts und der Stimmung bliebe dieselbe. Dichter und Komponist büssen die Wahl des Stoffs.

Endlich kommt ein frischer Zug. „Komm," ruft Orpheus mit erneutem Muthe, „befriedige deinen Genossen." Sie soll ihm folgen. Aber in ihr sind nun Argwohn, nicht mehr geliebt zu sein, und der aus ihm geborne Eigensinn zum Gipfel gesteigert; schon hat sie ihm mit Unwillen die Hand entzogen, jetzt antwortet sie, so

gebrochnem, getrübtem Lichte. Daher setzt auch nur von jenem ersten, dem Durdreiklange aus, die Natur ihre Akkorderzeugung fort.

Aus dem Durdreiklang' erwächst der Dominantakkord (sein Bestand in Zahlen 1:2:3:4:5:6:7), also in C-dur g — h — d — f, in A dur e — gis — h — d. Dieser Akkord ist der erste, der in sich keine Befriedigung findet, sondern derselben anderswohin entgegenstrebt und zwar in die Tonika, in den Dreiklang der Tonika. Er ist der erste und mildeste Ausdruck des Verlangens.

Aus dem Dominantakkord' erwächst in stetig fortschreitender Zeugung, der Nonenakkord, — die Verhältnissreihe 1:2:3:4:5:6:7(:8):9 spricht seinen Bestand aus; der Nonenakkord in A-dur heisst also e — gis — h — d — fis. Er hat den Dominantakkord in sich und setzt ihm einen Ton an, der über die Oktave, das heisst aber über den ersten Abschluss der Tonleiter, hinausgreift in eine höhere Reihe von Tönen. Er wiederholt also den Ausdruck des Dominantakkordes, aber indem er ihn überbietet, in überschwenglicher Weise.

Auch die Molltonart bildet aus dem Dominantakkord' ihren Nonenakkord (der in A-moll heisst also e — gis — h — d — f) der aber nach der Weise des ganzen Mollgeschlechts nur das getrübte Abbild des Nonenakkordes in Dur ist; haben wir diesen überschwenglich genannt, so muss jener schmerzlich-übertrieben heissen.

Der „verminderte Septimenakkord" ist nichts anders, als der Moll-Nonenakkord, aber seines Grundtons, seiner Wurzel beraubt, mithin noch verkümmert in seinem Wesen.

klar entschlossen, wie er: „Nein, lieber ist der Tod mir, als mit dir zu leben.“ Mit diesen Wechselreden entwickelt sich ein Duett, (G-dur, Andante überschrieben; es ist wohl Risoluto gemeint) das schon im Ritornell



andeutet, wie mit frischem Muthe Orpheus die Hand bietet zum Vollbringen. Der Gesang beider Personen entspricht dem, so weit wir oben die Worte mitgetheilt haben; er ist muthig, lebhaft, er weckt im Verein mit dem Vorspiel den bisher im langen Rezitativ stockenden Schritt. Aber nun kehrt — unvermeidlich! — der Grundton der Situation, Klage und vergebliches Andringen, zurück. Die Rede beider Leidenden ist gut, ausdrucksvoll wiedergegeben, die Bewegung wird durch das Orchester (erste Violin) durch Ineinandergreifen der Singstimmen





gehoben, das Letztere — das Ganze könnte (wie das Beispiel zeigt) bedeutsamer geschehn, gleichviel! die Situation steht unbeweglich, wechselndes, steigendes Interesse (daher selbst der äusserliche Ausdruck dafür, wechselndes Zeitmaass) ist unerlangbar.

Zuviel schon über ein unheilbares Uebel! Es folgt wieder Rezitativ, dann eine Arie Eurydice's, dann wieder Rezitativ bis zum verhängnissvollen Blick und dem Tode der eben Erweckten. Ueberall, namentlich in der Arie, trifft man auf schöne Züge; aber sie entscheiden nicht. Diese Arie tritt wieder in der alten, jetzt (S. 308) meist von Gluck verlassenen Form von HS — MS — DC, nur ohne Bravour, auf. Hier ist die Form mit ihrer Breite wohlangewendet; denn ihr Inhalt ist Betrachtung des bereits vor Augen stehenden, durchempfundenen Zustands.

Das Rezitativ führt von dem Augenblick des zweiten Todes, nach Orpheus letztem Worte: „Ich verzweifle!" zu einer Arie des Verlassenen. Man sollte eine Arie der Verzweiflung erwarten; allein das wäre nur eine ausgeprägtere Wiederholung des letzten Rezitativs geworden. Gluck wendet sich noch einmal zu jener Stimmung zärtlichen Gedenkens zurück, die der Grundton in Orpheus Karakter ist. Dass er wohlgethan, scheint durch den Erfolg bestätigt; die Arie („Che farò senza Euridice", C-dur) ist lieblich und süss, sie ist sogleich ein Liebling der Hörer geworden und bis heute berühmt und beliebt geblieben. Gleichwohl ist gerade sie, der schwächere und kühlere Nachklang jener ersten, ein Beweis, dass das Drama

längst zum Stillstand gekommen ist; Orpheus steht uns gegenüber, wie zu Anfang; nach dem trüben Grundtone des ganzen dritten Akts kann der zärtliche Ton der Arie kein Fortschritt, keine Erhebung, kaum Abwechselung sein. Gluck hat das Beste gethan, was geschehen konnte; man mag sich süssere Weisen, leidenschaftlichere Accente (sie würden fremdartige oder übertriebne sein) vorstellen: das Wesen der Sache war entschieden.

Ein letztes Wort über die Ouvertüre; wir bringen sie absichtlich zuletzt zur Sprache, wie Gluck sie zuletzt gesetzt hat.

Was konnte Gluck in ihr aussprechen? Einführung in den Anfang der Oper war unnöthig; sie ist schon in der breiten und bedeutsamen Einleitung der ersten Scene vollständig gegeben. Vorbedeutung des Inhalts der Oper, wie Beethoven, Mozart, Gluck selber in der aulidischen Iphigenie gethan, war überflüssig; der Stoff legt sich so einfach dar, dass keine Erläuterung nöthig ist. So blieb dem Komponisten nur die subjektive Seite frei. Da stand diese Oper, die er gewünscht und herbeigeführt, die erste, die er wahrhaft sein, die Verwirklichung seiner Idee nennen konnte, vollendet vor ihm, gerüstet, in das Leben zu schreiten. Dieser Gedanke, dieses Hochgefühl beseelt ihn vor Allem. Glänzend und regsam, prunkvoll mit Trompeten, Hörnern, Pauken und Bässen auf die Taktmitten schlagend und dann hell und mächtig ausrufend, so beginnt die Ouvertüre. Und das bleibt ihr Grundton, eigentlich ihr ganzer Inhalt, — nur dass sie sich bisweilen unerwartet in breiten stillen Akkorden niederlässt, oder in bedeutsam weitschrittigen Oktaven aller Stimmen niedersteigt, wohl in Erinnerung an die Niederfahrt zum Erebus.

Das war die erste Oper aus Glucks Idee. Fassen wir das Resultat unserer Betrachtungen kurz zusammen: die Oper war durch und durch musikalisch, — durch und durch dramatisch war sie nicht; doch enthielt sie grosse dramatische Momente. Der Grund lag im Stoffe; mit seiner Wahl war Alles entschieden.

Nach Orpheus.

Die Oper Orpheus war der erste Schritt auf der neuen Bahn, die sich vor Gluck erschlossen hatte. Dieser Schritt wurde, wie wir schon erzählt haben, durch den Erfolg der Oper glänzend gerechtfertigt. Schon im Jahre 1764 wurde Orpheus in Frankfurt am Main, 1769 in Parma, in Wien unaufhörlich in italienischer, deutscher, französischer Sprache (das letztere seit 1774) aufgeführt, durch den Grafen Durazzo wurde der Stich der italischen Partitur in Paris unter Vermittelung des uns schon bekannten Favart bewirkt.

Hieraus folgern, dass Gluck von nun an dem, was er für das Höhere und ihm eigenthümlich Gebührende erkannt, unbedingt und ausschliesslich anhängen würde, das mag unsern Vorstellungen von der Wahrhaftigkeit und Treue künstlerischer Berufspflicht entsprechen, — dem Karakter und der Handlungsweise Glucks entspräch' es nicht. Ihm, der damit begonnen hatte, sich aus Dunkelheit und Dürftigkeit Schritt für Schritt emporzuarbeiten, ihm mit diesem Grundzug der Dienstlichkeit in seinem Karakter und mit diesem, allen Künstlern eignen Drang, sich zu bethätigen, — ihm scheint es schlechthin unmöglich gewesen zu sein, sich zu versagen, wo nur irgend eine Gelegenheit zur Bethätigung sich darbot. Wir werden sogar später erleben müssen, dass er, um nur zur Wirkung zu kommen, an seine eignen Werke, an das, was er mit Wort und That als das Rechte anerkannt, die Hand verderblich anlegt; wir

müssten an seiner Ueberzeugung irre werden, wenn sie nicht allzu klar in Worten und Werken vor uns stände. Man muss eben bei der Betrachtung der Menschen begreifen lernen, dass sie von allzu vielfältigen Strebungen bewegt werden, als dass ihr Verhalten stets derselben geraden Linie folgen könnte, die die Grundlinie ihrer Bestimmung, das in ihnen lebende Ideal ist. Um diese ideal-gerade Lebenslinie schlingt sich, in Wellenlinien links und rechts abweichend, das wirkliche Leben; und gerade diese Wellenlinie, bald so, bald anders gewunden, ist der Ausdruck des individualen Karakters jedes Menschen.

Nach Orpheus, im Dezember 1763, kam in Wien die dreiaktige Oper

Ezio,

Gedicht von Metastasio, Musik von Gluck, zur Aufführung.

Wann ist diese Oper komponirt? — Aus der Aufführung zu Ende des Jahres 1763 folgt noch nicht, dass die Komposition aus derselben Zeit stammt; Telemach ist in Wien erst 1765 aufgeführt, aber schon 1749 (S. 188) komponirt worden. Das „Wiener Diarium“ (Jahrgang 1764 No. 2 Anhang) sagt zwar: „Der Ritter von Gluck hat vor kurzem den „Ezio,“ eines der besten Stücke des unsterblichen Metastasio, von Neuem in Musik gesetzt. Diesem „vor Kurzem,“ das die Entstehung der Oper in das Jahr 1763 zu setzen scheint, steht aber eine andre Nachricht*) entgegen, der zufolge „die Oper Ezio von Herrn Christoph Kluck im Jahr' 1751 in Leipzig aufgeführt worden wäre“, also nach der Semiramis, vor oder nach Titus komponirt sein müsste. Dass Gluck die Oper etwa 1764 umgearbeitet oder gar neu gesetzt haben sollte, ist wohl kaum anzunehmen; dazu fehlte für Wien jeder Anlass,

*) Sie ist von dem zuverlässigen Moritz Fürstenau im dresdner Journal (29. April 1856) mitgetheilt.

Die Schreibart des Namens, Kluck oder vielmehr Klukh statt Gluck ist in der Familie einheimisch; der Vater unsers Tonsetzers unterschrieb sich (Schmidt S. 11) stets Alexander Johannes Klukh. Bei der schwankenden Orthographie jener Zeit, besonders in Namen, würden dergleichen Abweichungen ohnehin nicht von Gewicht sein.

wie er sich später für andre Opern in Paris fand. Die Worte des Diariums: „von Neuem,“ dürften nur ein Hinblick sein auf die Kompositionen des Ezio durch andre Musiker vor der gluckschen. Indess ist dies nur Vermuthung.

Wir kennen die Oper nicht; sie ist weder in Berlin noch in Wien zu finden; Schmidt theilt nur das Verzeichniss von acht Musiksätzen mit, die dem zweiten Akt angehören, den Aloys Fuchs in der Sammlung eines wiener Malers entdeckt hat. Nur zwei Arien haben wir in der k. Bibliothek zu Berlin gefunden; die eine (Ecco alle mie catene) aus dem zweiten Akte, der Partie des Ezio angehörig, einen edlen, gefühlvollen Gesang, — und die andere, aus dem dritten Akte, dem 12. Auftritte, der Partie der Fulvia angehörig, die wir in der Beilage*) mittheilen; sie ist blos mit Quartett begleitet; der grossartige Wurf in Rezitativ und Arie (die übrigens die herkömmliche Form von HS. — MS. — DC hat) bedarf keiner weitern Erläuterung. Mag übrigens die Oper 1751 oder 1763 komponirt sein, so weiset schon der Text Metastasio's ihr die Stelle in der Reihe der italischen Arbeiten an. Hierin können auch jene beiden Arien nichts ändern. Vorgänger zu der ersten finden wir in Glucks Artamenes und den bessern Italienern; die weit bedeutendere, ächt dramatische — soweit die Form erlaubt — zweite Scene ist entweder (wenn die Oper aus 1751 stammt) ein Vorzeichen des Fortschritts gleich jener Scene aus Semiramis, oder (wenn die Oper 1763 entstanden ist) eine Frucht des Fortschritts, der im Orpheus bereits geschehn ist.

Dürfte man übrigens dem Urtheil des Berichterstatters im Diarium vertrauen, so müsste man sich für die letztere Annahme entscheiden. Es heisst dort: „Glucks Genius, der in ganz Europa bekannt ist, bedarf unsers Lobes nicht; nie ist jedoch ein Tonkünstler der Natur treuer gewesen, als er; fast alle haben sie der Kunst geopfert. Arien, Triller und andere Künsteleien unterbrechen oft auf eine widersinnige Weise den Fortgang der Empfindungen und Leidenschaften, anstatt dass sie den Ausdruck derselben

*) Beilage No. 15.

hätten unterstützen, verstärken und veredeln sollen. Mit einem Worte, der Dichter war der Sclave des Tonkünstlers; dieser kitzelte das Ohr, ohne dass der erstere das Herz zu rühren vermochte. Der Ritter Gluck übt gerade das Gegentheil. Der Dichter gilt bei ihm nicht allein, was er gelten kann, sondern seine Arbeit erhält neue Annehmlichkeiten und neue Reize durch seine wohlangebrachte Kunst. Alles dieses scheint er auch mit dem neugesetzten „Ezio" geleistet zu haben . . . ." — Allein die Fassung des Urtheils, dieses Zusammenwerfen von „Arien, Trillern und andern Künsteleien," — also einer Kunstform, die einer Denkform entspricht, mit einer melismatischen Verzierung, die gut oder schlecht angebracht sein kann, und Künsteleien, Schwierigkeiten, die nicht dem Kunstzweck, sondern die Eitelkeit dienen, — deutet wohl mehr auf Wohlmeinen und gereinigten Sinn für die Kunst, als auf Sachkenntniss. Auch andere Urtheile des Diariums, (z. B. das über Glucks rencontre imprévue, Schmidt S. 198) bestätigen dies. Selbst die zweimalige Aeusserung, die Oper sei von Neuem, oder sei neugesetzt, ohne den mindesten Hinblick auf die vorangegangne Komposition und den Anlass zur Neu- oder Umarbeitung, ist nicht geeignet, auf den Ausspruch allzu sicher hauen zu lassen. Derselbe kann gar wohl ein Nachhall der neuen, durch Orpheus angeregten Gedanken sein, übertragen auf die neue Oper*). Wir müssen die Entscheidung Andern überlassen, denen es vielleicht glückt, den Ezio vollständig kennen zu lernen.

Auf Ezio folgte im Januar 1764 die von uns schon S. 271 vorausgenommene Oper „La rencontre imprévue," deren Komposition in das Jahr 1763 bis Anfang 1764 zu setzen ist. Schon dem Inhalte nach konnte sie sich weder dem Orpheus, noch der herge-

*) Wie man sich überreden kann, seine Foderungen erfüllt zu sehn, wo gar nicht daran gedacht worden, zeigte sich in viel jüngerer Zeit, als Rossini begann, auch in Deutschland Anhang zu gewinnen. Den Ausstellungen der strengern Kunstfreunde gegenüber wurde bei jeder neuen Oper aus seiner Feder behauptet: der Maestro sei zwar bisher leichtfertig u. s. w. gewesen, aber jetzt hab' er sich entschlossen, klassisch zu werden (!) und diese (jedesmal die neueste) Oper sei nun „wahr und wahrhaftig" klassisch.

brachten italischen Weise anschliessen, sondern tritt in Linie mit Glucks französischen Operetten, wohin wir sie bereits gestellt haben. Sie kann also selbstverständlich weder die im Orpheus eröffnete neue Bahn verfolgt haben, noch mit ihr im Widerspruche stehn; sie ist ein Seitenweg, der von Gluck nicht weiter fortgesetzt worden.

Bald darauf, am 3. April 1764, fand Erzherzog Josephs Krönung zum römischen König in Frankfurt am Main statt. Gluck wurde mit der Leitung der musikalischen Angelegenheiten durch den Grafen Durazzo beauftragt, führte dort seinen Orpheus auf, der bei dem ganzen Publikum den grössten Beifall fand und erhielt nach seiner Zurückkunft ein Geschenk von 300 Dukaten.

In demselben Jahre sollte er auch mit einem der hervorragendsten Männer jener Zeit ein eigenthümliches Zusammentreffen haben, mit dem Staatsminister, Fürsten Kannitz.

Kannitz war von allen Adligen der erste, der nach Eugen von Savoyen den rohen Ton in Oesterreich brach, mit dem zeither Künstler und Gelehrte behandelt worden waren. Er machte sich, ohne seiner persönlichen und Standeswürde zu vergessen, eine Pflicht daraus, ihnen Zuvorkommenheit und Auszeichnung zu erweisen, zog sie nicht nur zur Tafel, sondern trug kein Bedenken, sie neben Grafen und Fürsten zu setzen. Er nahm an, dass es für jeden seiner Gäste gleiche Ehre sei, an seiner Tafel Platz zu finden, und gab gelegentlich den Männern von Geist den Vorzug vor dem über solche Tischnachbarschaft betroffenen Adel, — so sicher und hochgemuth wusste dieser von dem höchsten Gefühl seines Werthes getragne Staatsmann sein Urtheil über herkömmliche Prätensionen hinwegzuheben. Auch Gluck speiste oft bei ihm, und der Fürst unterhielt sich mit ihm auf die schmeichelhafteste Weise, oft ohne den ersten Adel neben sich auch nur zu beachten; die Geltung eines Jeden sollte, so wollte es Kannitzens später bis an Wahnwitz gesteigertes Selbstgefühl, nur von Seiner Schätzung ihr ächtes Gepräge bekommen, wie das Metall vom Prägstock in der Münze.

Natürlich musste gelegentlich auch Gluck dem hohen Gönner, dem schon seine Familie angehörig gewesen, dienstwillig sein; und das machte sich (wie Swieburne erzählt) unter andern in kaunitzisch-seltsamer Weise bei Gelegenheit der Vermählung Erzherzog Leopold II. im Jahre 1764 zu Insbruck. Kaunitz war vorausgereist, um nachzusehn, ob auch Alles für die Festlichkeiten wohl in Ordnung sei. Vor allem war es die Oper, die seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Er befragte Gluck, und dieser versicherte, dass Schauspieler, Sänger, Dekorationen, Alles in Vollkommenheit da und seines Winks gewärtig seien. „Das wollen wir gleich sehn," erwiederte Kaunitz, „lassen Sie sogleich die Oper aufführen!" — Wie? gleich? ohne Auditorium? fragte Gluck. „Monsieur Gluck," sprach Kaunitz in seiner kalten, eintönigen Weise (natürlich als deutscher Hofmann französisch) „sachez, que la qualité vant bien la quantité, je suis moi seul une audience." Die Oper wurde aufgeführt und Kaunitz mit seiner langen magern Figur füllte ganz allein das Haus, während Gluck im höchsten Eifer dirigirte und Sänger und Musiker mit gleichem Eifer arbeiteten. —

Gegen das Ende dieses Jahres hatte Gluck zwar die Direktion am Hoftheater bereits an Kapellmeister Gassmann abgetreten, übernahm aber im Auftrage des Hofes für die Festlichkeiten bei der Vermählung des römischen Königs Joseph II. am 22. Januar 1765 die Komposition eines Festspiels von Metastasio:

Il parnasso confuso,

das zum ersten Mal an jenem Tage in Schönbrunn aufgeführt wurde. Vier Erzherzoginnen hatten die Rollen des dramatischen Spiels übernommen, Amalie stellte den Apoll, Elisabeth, Josephine und Charlotte stellten die drei Grazien vor, Erzherzog Leopold dirigirte und begleitete am Klavier. Wir kennen dies Festspiel so wenig, wie Schmidt und die frühern Biographen, dürfen aber annehmen, dass es gleich den andern Festspielen der italischen Richtung gefolgt sein wird, über die wir genugsam unterrichtet sind.

Gleich darauf, am 30. Januar kam die von uns schon S. 188

erwähnte Oper Telemacco auf dem Hofburgtheater und später in Schönbrunn zur Aufführung.

Das letzte Erzeugniss, das in diesem Jahr (1765) aus Glucks Feder hervortrat, war abermals ein Festspiel von Metastasio,

La corona

betitelt, dessen Komposition Gluck im Auftrage des Hofes gefertigt, und das zur Namensfeier des Kaisers Franz von den vier obengenannten Erzherzoginnen aufgeführt werden sollte. Der am 18. August plötzlich eingetretene Tod des Kaisers hinderte die Aufführung.

Wir kennen die Komposition nicht. Nach Schmidts Bericht traten darin Atalanta, Klimene, Asteria und Meleager, allesammt Soprane, auf. Die Eröffnung geschieht durch eine Symphonie in drei Sätzen (also Rückschritt in das italische Wesen) der acht Seiten Rezitativ folgen. Sechs Arien und ein Duett bilden den weitern Inhalt; bei vier dieser Sätze wird Bravour und Länge (wahrscheinlich also HS. — MS. — DC) ausdrücklich erwähnt; ein Chor (wohl vierstimmiger Solosatz aller Agirenden, der oft als „Coro“ bezeichnet wird) macht den Schluss.

Das war, nach unserer Schätzung, eine Zeit der Brache. Nun folgt Arbeit und Aerndte.

Die Oper Alceste.

War auch Gluck dienstfertig und thatlustig genug, um nicht von der Hand zu weisen, was die Aufträge des Hofs und die Dichter der ältern Richtung ihm darboten: so konnte doch jener Trieb, jene überzeugungsfeste Anschauung von der wahren Bestimmung der Oper, die ihn zu Orpheus geführt hatten, nicht ohne Fortwirkung bleiben. Ueber alle Nebensächlichkeiten und Vergänglichkeiten hinweg musste sein eigenthümlicher Beruf ihn auf der Bahn vorwärts leiten, die er selber sich eröffnet hatte. Er verband sich zum zweiten Male mit Calzabigi, seinem einsichtigen Gefährten bei Orpheus.

Die Wahl des Stoffes fiel diesmal auf Alceste. Wir dürfen wohl annehmen, dass diese Wahl vom Dichter ausgegangen ist. Denn es wurde die Fabel des Euripides zum Grunde gelegt, und der alte Klassiker stand voraussetzlich dem litterarisch-gebildeten Dichter näher, als dem Musiker. Uebrigens war der Stoff auch der neuern Bühne nicht fremd; es wär' also möglich, dass unsre obige Annahme nicht gegründet und Gluck es gewesen wäre, der den Stoff vorgeschlagen. Es kommt nicht viel darauf an.

Einmal sind wir diesem Stoffe schon (S. 52) begegnet; es war bei Händel, die Oper hiess bei ihm Admet. Von einer andern Alceste berichtet Wieland im deutschen Merkur 1773, Band IV, Stück 1. Sie war 1693 in Leipzig zur Ostermesse auf-

geführt worden (also älter als Händels Oper) und hatte den Italiener Aurelio Aureli zum Dichter. „Das Singspiel (sagt Wieland) war zu der Zeit . . . . eine Art von Raritätenkasten, worin Alles, was im Himmel, auf Erden und unter der Erde zu sehen ist, in schönster Unordnung vor den Augen der Zuschauer vorbeizog, wo alles Natürliche durch Wunderwerke geschah, wo die Sinne immer auf Unkosten des Menschenverstandes belustigt und das Wahrscheinliche, Anständige und Schickliche eben so sorgfältig vermieden wurde, als ob es mit dem Wesen der Oper nicht bestehen könnte.“ So war es im siebenzehnten, so haben wir es im achtzehnten Jahrhundert befunden; die Verirrungen und Ausschweifungen mögen sich gemindert und beschränkt haben, die Grundrichtung blieb dieselbe.

Mit Orpheus war die Reformation gekommen. Wir haben gesehen, dass sie von Grund aus begonnen hatte, von der Wahl des Stoffes und dann von der Gestaltung des Gedichts. Erst auf dieser Grundlage konnte die Musik erstehn, nur von ihr aus begriffen und beurtheilt werden. Sehen wir nun, wie Alceste geworden ist. Calzabigi hat seinen Stoff aus Euripides genommen; wir müssen ihm dahin folgen.

Bei **Euripides** hat Apollo die Schicksalsgöttinnen bewogen, dem auf den Tod erkrankten König Admet, der ihm einst Güte erwiesen, als er vom Olymp verbannt und rinderhütender Sclav bei ihm gewesen, Rettung zu gewähren, wenn ein Anderer bereit sei, für ihn zu sterben. Nicht Freund, nicht Vater, nicht Mutter, — erzählt Apollo, der das Drama mit dieser Exposition, wie es Euripides Art war, eröffnet, — habe sich bereit gefunden, wohl aber die Gattin; sie sei jetzt im Todeskampfe, schon seh' er den Thanatos (Todesgott) nahen. Dieser tritt auf. Vergebens sucht Apollo ihn zu gewinnen; zuletzt kündigt er ihm an: Herakles werde dennoch ihm die Beute wieder entreissen.

Nachdem beide sich entfernt, berichtet eine Sclavin Alceste's Abschied, zuletzt vom Ehebett; dies wird in behaglicher Fülle ausgemalt. Nun tritt Alceste selbst auf mit Admet, den Kindern, Ge-

folge. Grosse Klage. Auf Admets Flehn, ihn nicht zu verlassen, entgegnet sie

„Ich schau', ich schaue den zweigeruderten Kahn! . . . .
Er führt, er führet mich (siehst du nicht?) in der Todten Halle.“

nimmt Abschied, beschwört Admet, den Kindern keine Stiefmutter zu geben, und sinkt entseelt nieder. Grosse Klage des Knaben Eumelos und aller Versammelten.

Jetzt erscheint Herakles auf der Fahrt nach dem menschenvertilgenden Rossegespann des Thrakerkönigs Diomedes. Er will bei dem Gastfreund' Admet ruhen, gewahrt aber die Zeichen der Trauer. Indess verbirgt Admet, dass es Alceste ist, die er betrauert, um die heilige Pflicht der Gastlichkeit ungestört üben zu können. Herakles tritt in Admets Pallast.

Admets Vater, Pheres, der zuvor für den Sohn zu sterben verweigert, erscheint, der Todten einen Schmuck zu weihen. Admet weiset ihn mit dem Vorwurfe zurück, seine Schuld sei Alceste's Tod, weil er sich geweigert, das Opfer zu sein; worauf Pheres entgegnet:

„Stirb du für mich nicht, aber ich auch nicht für dich! . . . .
Du selber, der dem Tode schamlos sich gesträubt,
Und, fortzuleben über sein beschieden Loos,
Die da (auf Alceste deutend) erwürgt, du zeihest der Muthlosigkeit
Nun mich, du Allerfeigster, den ein Weib besiegt . . . ?“

Während dies in Breite vorgeht, hat Herakles wacker gezecht und gejubelt, endlich die Wahrheit, Alceste's Tod, erfahren, den Weg in die Unterwelt zurückgelegt, den Thanatos überwunden. Jetzt kehrt er zu Admet zurück, ein verschleiertes Weib (Alceste) mit sich führend, tadelt erst den König, dass derselbe ihm die Trauer verhehlt, fodert ihn aber dann auf, ihm das Weib, das er als Kampfpreis gewonnen, bis zu seiner Rückkehr von der Fahrt gegen Diomedes zu bewahren. Admet erkennt die Verschleierte nicht, sondern findet nur, dass sie „wundersam an Gestalt und Leibesmaass“ Alceste gleiche. Endlich, von Herakles zur Aufnahme gedrängt, fasst er ihre Hand und erkennt nun die Gattin. Herakles bestätigt, sie aber muss schweigen,

. . . . „bis die Todtenweibe wiederum
Von ihr genommen und der dritte Tag erscheint."

Welche Bedeutung dieses Drama für die Hellenen gehabt, die darin ihre eigne Geschichte, ihre Götter, ihren Mythos, ihre sittlichen Anschauungen vor sich treten sahen, — welchen Gehalt dasselbe in seinen Einzelheiten offenbart, davon kann hier gar nicht die Rede sein. Uns für unsern besondern Zweck stellt sich nur die Frage, welchen Anhalt die euripideische Dichtung für die Oper gegeben. Hierzu bemerken wir vorerst nur Folgendes.

Bei Euripides erscheinen fast alle Momente des Vorgangs als vorübergegangne; sie treten nicht als gegenwärtige Handlung oder Begebenheit auf, sondern werden erzählt, so, — abgesehen davon, dass gleich Apollo als erster auf der Bühne erzählend auftritt und mit Thanatos eine Art Vorspiel aufführt, — die Todesnoth Admets, die Weigerung der Seinen, sich für ihn zu opfern, der Entschluss Alceste's, für ihn zu sterben, die That ihrer Errettung. Ja, ihr Hinsinken in den Tod geschieht zwar vor unsern Augen, aber erst, nachdem die wiederkehrende Sclavin auf die Frage des Chors, ob nunmehr die Zeit der Todtenklage gekommen, erwiedert hat: „Ja, es ist vollbracht." Dagegen ist die Nebenpartie, Admets Streit mit Pheres, ausführlich auf die Bühne gestellt, wohl aus dem artistischen Grunde, um die beiden Momente, in denen Herakles auftritt, auseinander zu halten, da sonst jede Frist zur rettenden That fehlen würde. Ja, späterhin kommt sogar Admet auf die Vorwürfe, die Pheres ihm gemacht, zurück, indem er sie als Selbstanklage gegen sich selber wendet und einen Sclaven schilt, dass er ihn verhindert habe, sich der Gattin nach „hinab in die gähnende Gruft" zu stürzen

„Und bei Jener, der Frauen herrlichem Vorbild',
Im Tode zu ruh'n . . . "

worauf er noch die üble Nachrede der Feigherzigkeit in das Auge fasst. Dies mag zu Alceste's Verherrlichung, zur Wiederherstellung Admets gereichen, welcher unvermeidlich, der Grossthat der Gattin gegenüber, im ungünstigen Licht' erscheint; es entspricht auch der

naiven Stellung des Hellenen gegenüber dem unleidlichen Todesgraun besser, als unsern Begriffen. Allein das Drama mit seiner leiblichen Gegenwärtigkeit ist hier zurückgewichen und hat der Erzählung den Vortritt gelassen, wie es nimmermehr bei Sophokles, oder gar bei Aeschylus der Fall gewesen. Und wenn wir in Ehrfurcht vor dem unsterblichen Dichter hierüber verstummen, so müssen wir doch geltend machen, dass das musikalische Drama Gegenwärtigkeit der Handlung fodert, um Augenblick für Augenblick dieselbe mitzuleben, mitzufühlen und das Gemüth der Hörer zu gleicher Theilnahme zu erwecken. Nur in untergeordneten Aufgaben, z. B. der Ballade, kann die Musik sich auf Erzählung einlassen, und auch da nur mit Scheinwahrheit.

Sodann erweisen sich aber, in Folge der Hinwendung des Drama's zur Erzählung, die Träger desselben schlechthin handlungslos und damit dramatisch entnervt. Alceste hat gehandelt, — aber vor Beginn des Dramas und vor dem Prolog Apollons, — wenn man einen blossen Entschluss Handlung nennen will, dessen Verwirklichung (das Sterben schlechthin) vom Beschliessenden nicht ausgeführt, sondern erlitten wird. Admet ist vollends thatlos, wenn nicht sein Suchen nach einem Freunde, der für ihn stürbe — und das liegt wieder vor dem Drama und vor dem Prolog — dafür gelten soll. Seine Rolle ist ohnehin bei Euripides unglücklich und muss für das Drama stets bedenklich bleiben. In der Erzählung, vollends in einem Mythos, lassen wir es unbemerkt vorübergleiten, dass die Gattin den Tod des Gatten von ihm auf ihr eigen Haupt nimmt und er sie thatlos überlebt; im Drama stellt sich das unerbittlich bestimmt vor Augen. Pheres Urtheil über Admet (S. 339) ist richtig; Admet muss es anerkennen, und sein Begehr, der Gattin in die Gruft zu folgen, ändert daran nichts. So bleibt nur Herakles als Handelnder übrig; aber er ist Nebenperson und seine Handlung erfolgt hinter der Bühne.

Endlich bleibt Alceste, wenn sie dem Leben und dem Gatten wiedergegeben ist, stumm. Dieser Zug ist antik; das Bedürfniss, das Recht des Individuums tritt zurück vor dem Ethos, vor dem

innern Gesetz in der Brust des Volkes. Wir Modernen haben nicht gleiches Gesetz, es ist mit dem alten Götterglauben versunken. Für unser psychologisches Bedürfniss muss Alceste reden. In der Oper vollends ist eine schweigende Hauptperson — trotz der Stummen von Portici — ein Unding. Es kommt hierbei an den Tag, dass der moderne Dichter bisweilen nicht antik sein darf, dass es ihm gelegentlich zum Vorwurf gereichen kann, sich antik zu erweisen. Wir werden hierauf noch zurückkommen.

Beobachten wir nun, wie Calzabigi-Gluck den euripideischen Stoff behandelt haben.*)

Vor dem Königshause zu Pherä sehen wir auf weitem Platze das Volk in dichtgedrängten Schaaren versammelt; es erwartet Kunde vom Befinden des schwererkrankten Königs. Auf einem Altar rechts brennt Weihrauch, links bemerkt man Evander und Ismene, Admets und Alceste's Vertraute. Ein Trompetensignal verbreitet Stille, der Herold verkündet: es sei keine Hoffnung mehr, der König müsse sterben. Alles ergiesst sich in Klagen, eine feierlich ausgeführte Pantomime giebt dem Gefühl der Verzweiflung und Trauer Gestalt. So wird uns das Leid gezeigt, wir fühlen es mit, ersehnen mit dem Volke Rettung und werden das rettende Opfer in seiner vollen Gewichtigkeit, wenn es gebracht wird, erkennen.

Lassen wir die Namen Euripides und Calzabigi und das Gewicht eines jeden bei Seite, so müssen wir die Stellung des neuern Dichters ächt dramatisch und der des ältern überlegen finden. Er hat es verstanden, uns vor den Moment zu stellen, wo der Vorgang zur entscheidenden Wendung gereift ist; er verwickelt uns in ihn, wir fühlen die Entscheidung, welche es auch sei, voraus — und sogleich tritt sie heran. Das war nicht die Weise des Euripides,

*) Wir folgen auch hier dem Original, der in Wien bei Trattner 1769 mit dem Titel: „Alceste, Tragedia, messa in musica dal Signore Cavaliere Cristoforo Gluck“ gedruckten Partitur. Die auf den Bühnen und im Publikum eingebürgerte französische Umgestaltung bleibt hier unberücksichtigt. Wir werden sie später zu prüfen haben.

aber es war die des Aeschylus und in neuern Zeiten des Shakespeare. —

Evander hat das Volk aufgefodert, zum Tempel zu gehn und das Orakel zu befragen. Da öffnen sich die hohen Pforten des Pallastes und hervor tritt Alceste mit ihren Kindern Eumelos und Aspasia und grossem feierlichem Gefolge. Der Chor des Volkes tritt in zwei Hälften auseinander, sie zu empfangen, sie mit zwiefachem Mitgefühl — hier den leidenden König, dort die bald vereinsamte Fürstin beklagend — zu umgeben und in dem Ausrufe

„traurige Bilder
des Schmerzes, der Thränen, des Mitleids“

zusammenzuströmen. Alceste giebt in ruhig würdigster Weise, gebeugt unter die Hand der Götter, ihrem Schmerz Ausdruck, die Kinderstimmen umschmeicheln sie mit kindlichem Zuspruch und Trost, der Chor betrauert die Kinder, die Mutter. Alceste fodert auf, zum Tempel hinzueilen und die Barmherzigkeit der Götter anzuflehn, und das Volk bricht in den ungestümen Ruf: „zum Tempel! zum Tempel!“ aus, worauf es den breiten Strom seiner Klagen abermals ergiesst. Alles bewegt sich zum Tempel, wo die heilige Feier des Gebets, nach dem Willen der Fürstin, beginnen wird. —

Das todtdrohende Leiden des Königs, das innige Mitgefühl des Volks, der Kummer der tiefgebengten Mutter und der geängsteten Kinder, Alles fliesst zusammen zu Einem grossen Bilde der Trauer und hoffnungsloser Erwartung des Ausgangs; hoffnungsloser, — denn wo her sollte Rettung kommen vor dem unbedingt heranschreitenden Tode? Die volle bittre Schaale des Schmerzes wird uns dargereicht, wie damals dem Volke; keine Aussicht auf Heil, das kommen könnte, lenkt ab oder unterbricht die Hingebung des Gemüths, nur die Grossheit gemeinsamen, das Haus und das Volk umfassenden Leids würdigt und erhebt das Gefühl über Leidenschaftlichkeit hoch empor. Es ist nicht die Trauer, es ist die Feier der Trauer. In solchem Sinne hat auch Aeschylus seinen Chor geführt, während das sinnlose Lallen der Leidenschaft nur auf der

Lippe der unseligen Kassandra*) seine Stätte fand, und auch da nur schnell vorübergehend. —

Wir treten in den Tempel Apollons, mit der Kolossalstatue des Gottes und dem geweihten Dreifuss' für die Opfer geschmückt. Unter sanfter Musik tritt der Oberpriester ein; Tempeldiener, Priester mit Räucherbecken und Werkzeugen für Opfer schreiten ihm voran, Opferthiere, umkränzt, mit vergoldeten Hörnern, werden vorübergeführt; der Zug dehnt sich weit aus, bewegt sich feierlich langsam vorüber, umkreiset das Bild und den Altar des Gottes. Streng, fast finster, mit scharfer Betonung erhebt sich der Wechselgesang des Priesterchors und des Oberpriesters, düster und anhaltenden Eifers voll dringt er zum Gott empor aus herber Erdennoth. Dann unterbricht ihn und hemmt den Beginn des Opfers der Oberpriester, da die Königin naht, die der Trauerandacht beiwohnen will.

Unter denselben sanften Tönen, die den Zug der Priester eingeführt, betritt Alceste mit ihrem Geleit' und dem nachdringenden Volke den geweihten Raum. Ihrem maassvoll innigen Gebete folgt andringlicher Nachklang aus dem vorigen Priesterchor. Der Oberpriester verkündet der Königin, dass ihrem Flehn, ihren Gaben der Gott sich zuneige; schon deuten hundert sichere Zeichen seine Gegenwart an, schon umschimmert das Götterbild ein Lichtreif, schon erzittert der Altar, schwankt der Dreifuss, bebt die Erde; Alles soll schweigen, Alceste den Stolz des königlichen Diadems ablegen, die Stirn zur Erde beugen, hören und zittern. Und nun, unter machtvollem Getön, verkündet die Schauerstimme des Orakels: „Der König stirbt, wenn nicht ein Anderer für ihn stirbt!“ — Das Volk, die Priester sind erstarrt in grossen Gruppen zu Bildern des Schreckens. „Unheilvolle Kunde neuen Entsetzens!“ — das Wort wälzt sich schwer lastend von Mund zu Munde, von Schaar zu Schaar. Plötzlich werden im Hintergrunde neue Stimmen wach; „Fliehet! entfliehet!“ tönt es in beflügelter Angst aus der Brust der armen Menschenkinder — „Fliehet die Stätte des Grauns!“ —

*) In der Orestie.

und Alles, vom Schreckensruf hingerissen, stürzt nach allen Seiten in Todesfurcht beflügelt von dannen; noch weither hört man ihr „Fliehet!" Der Tempel ist leer.

Alceste ist geblieben, allein mit den Kindern. „Wo bin ich? was hab' ich vernommen? Welch ein verhängnissschweres, gar nicht dunkles Orakel hat der Gott verkündet!" Sie fühlt das Gewicht des Augenblicks, tausend widersprechende Gefühle, — so menschlich! — schwellen ihr das Herz! keinen der Getreuen sieht sie um sich — allen ist das Leben lieb! armer Admet! — Da fasst sie den erhabnen Gedanken; die Gottheit, sie erkennt sie nun, sie fühlt sie im eignen Busen: sie selber wird für den Gatten sich opfern. Sie ruft die Gespenster, die Gesellen des Todes an; nicht ihr Erbarmen begehrt sie, wenn sie den geliebten Gatten ihnen entziehen will, so überlässt sie dafür ein treues Weib. Sie beklagt nicht ihr Geschick, schon fühlt sie niegekannte Kraft im Busen, sich über sich selbst erhoben.

Indem sie sich mit den Kindern entfernen will, eilen von beiden Seiten Evánder und Ismene herbei: die Königin möge eilen, bald werde Admet nicht mehr athmen, schon laufen Todesschauer über sein Antlitz, er blicke nach den Kindern, nach der Gemahlin umher, habe ihren Namen stets auf den Lippen. So wird sie vom Gedanken zum Entschluss, vom Entschluss zur Eile gedrängt. Ihr Name auf den Lippen des Sterbenden! — dieses Wort hat sich ihrer Seele bemächtigt; es wird weiter wirken. Sie entfernt sich mit den Kindern; der grosse Augenblick ist nahe.

Nun sammeln sich zu Evander und Ismene einzeln, zu zweien, zu dreien die Tempeldiener, die Priester, die Bürger, die Frauen; sie alle, die zuvor entflohn, schleichen voll Scham wieder herbei und fragen durcheinander: ob noch Niemand sich erboten? ob die Hoffnung eitel sei? so sollen sie verlassen werden! Aber Einer nach dem Andern gesteht: „ich habe nicht das Herz — ich fühle mir nicht die Kraft — ich zittre, es zu denken." Und dann finden sie, dass der Himmel allzuviel fodre, und stürzen sich erleichtert, fast erheitert auf einen Gemeinspruch: „Knechte und Herrscher, sie

sind zum Kummer geboren. So bergen sie ihre Schwäche und übertönen die Stimme der eigenen Brust. Das ist Menschenart.

Hiermit schliesst der erste Akt. —

Vor allen Dingen wollen wir Neuere uns ernstlich fragen, was unsere Opern dieser zugleich sittlichen und dramatischen Grösse gegenüberzustellen haben? — In einfachen und dabei ganz voll in Gestalt und Farbe gesättigten Bildern, jedes in sich abgerundet und geschlossen, und jedes hinüberweisend zum folgenden, tritt hier die Trauer eines Volks, die milde Grösse einer Königin, die Gatten, Kinder und Volk als ihre Familie um sich vereint, vor unser Auge. Der strenge Tempeldienst, das furchtbare Orakel, die Flucht Aller, das alles lenkt den Blick auf die eine, die bereit ist zum Opfer des Lebens, die zum Tode geht, während die Menschen umher, wie sie sind, schon schnellfertig sich dem ängstigenden Ansinnen entwinden. Das Volk ist damit nicht erniedrigt, aber Sie ist erhöht über das allgemeine Loos menschlicher Schwachheit.

Mit der Todeskrankheit des Königs war der Vorgang zur Entwickelung gereift, mit dem Entschluss Alceste's hat diese Entwickelung begonnen. Der Entschluss ist gefasst, aber er ist noch nicht vollzogen. Alles Bisherige hat uns indess Schritt für Schritt der Entscheidung entgegengeführt, Alles ist vor unsern Augen geschehn, hat mit der vollen Kraft des Drama's uns in den Lauf der Begebenheiten mitten hineingestellt. Der zweite Akt führt Schritt für Schritt weiter. —

Wenn der Vorhang sich wieder hebt, blicken wir in einen dunkeln dichten Wald bei Pherä, den Gottheiten der Unterwelt geweiht, mit den uralt-rohen Standbildern derselben. Es ist Nacht. Durch die Nacht tritt Alceste festen Schrittes heran. Ihr folgt mit unsicherm Fuss' Ismene. „Halt!“ ruft sie bebend, denn sie ahnet die Wahrheit, „warum verlässt du den Gemahl, der noch athmet, die Kinder in Klage, die Königsburg in Trauer? Ihre Angst ergiesst sich in weite Rede; Alceste, entschlossen und die Brust gepresst vom Entschlusse, hat nur das Wort: „Schweig' und geh'!“ Wieder ergiesst sich Ismene, Zeit zu gewinnen, in Worte — „„Du

gehst nicht?"" — „Ich gehorche." — „„Lass mich allein."" — Noch einmal fleht die Getreue vergebens.

Jetzt endlich ist Alceste allein, allein in der Nacht, allein mit ihrem Entschlusse, dem Tode dicht gegenüber. Mit weiten Schritten irret sie dahin, dorthin; das Menschliche, die Angst ist in ihr erwacht. „Sie ist fort — ich bin allein — zarte Gefühle, hohe Gedanken, ihr seid nun frei." Wo sie sei, wohin sie sich wenden müsse, sie weiss es nicht. Klagenvolle Töne — woher? — hauchen ihr Furcht in die Seele, wie tief, wie finster die Nacht, in der sie untergetaucht ist! Nun lagert unheimlich tiefes Schweigen auf dem Dunkel des Waldes; unter all den Schrecken athmet die Unglückliche allein. Und dennoch erhebt sie sich, die Liebe steht ihr bei: „Helft mir, ihr Götter!" — ruft sie — „Der Augenblick ist gekommen!" Und sie ruft den Gebieter der Schattenwelt, den Herrn des Abgrunds, und sie ruft die unversöhnbaren Gottheiten des Phlegeton. Der unterweltliche Gott (Thanatos, der Tod) antwortet ihr ruhig und mild: „Was begehrst du, Alceste? —

Sie erbebt im Innersten. Sie hört ihn, noch sieht sie ihn nicht; „Wer spricht mir? was antwort' ich? Ah (jetzt erblickt sie seine übermenschliche Gestalt mit bleichem unbeweglichem Antlitze) was seh' ich! Welch Entsetzen! Wohin flieh' ich? wo verberg' ich mich?" — alle Schrecken des Geschöpfs vor dem Tode fallen auf sie. Da erschallt, — ist es neuer Schrecken? ist es Trost und Erbarmen? ist es Prüfung? in dieser starren Eintönigkeit der unsichtbare Chor der Unterirdischen. „Und du willst sterben, du Arme (fragt er) wenn der Blütenkranz der Jugend noch so reich dich schmückt? Zu tief in Knechtschaft beugt dich blinde Liebe." Sie kämpft den schwersten Kampf; noch einmal mahnen die Unterirdischen. Da schwebt Sein Bild in ihre Seele, des Sterbenden, in dessen letzte Seufzer ihr Name sich mischt. Nun ist Alles entschieden. „So komm," ruft wild die eherne Stimme des Unterirdischen, „der Tod nimmt dich an und zeigt zum Lethestrom den Steg; schon ruft er, schon schmäht er, — so eile dich! — der alte Steuermann auf dem Todtenstrom'." Sie fleht, noch Abschied nehmen zu dürfen

von den Kindern, vom Gatten. „Sei's dir gewährt!" antwortet, jetzt wieder ruhig und mild, der Gott. Sie dankt in lieblicher Ergebung und darf sich entfernen. Eine trübe, nicht heftige Pantomime der Unterirdischen begleitet sie. —

Die Scene verwandelt sich. Eine Halle der Königsburg empfängt uns, mit den Heiligthümern und Götterbildern des Hauses auf der einen, dem ehelichen Lager auf der andern Seite. Festliche Erleuchtung, die nahe Genesung des Königs zu feiern: Genossen desselben, Vornehme, Frauen, Dienerschaft, Alles ist in freudiger Erregung und jubelt; die Trauergedanken sollen vom Sitze der Freuden entweichen; Tanz, Jubel, Freudenlieder erfüllen den Raum. Admet erscheint, vom trauten Evander begrüsst. Noch schwanken ihm die Gedanken, noch weiss er nicht gewiss, ob er träumt oder wach ist. Jetzt erfährt er zum ersten Male vom Orakel und dem Opfer, das dasselbe gefodert, und das, wie seine Genesung beweise, gebracht sein müsse. Er nennt den Willen der Götter grausam, das Opfer, das irgend ein unbekannter Freund gebracht, hochherzig, und fragt nach Alceste. Dass sie es ist, die sich als Opfer dargebracht, ahnt er nicht.

Indem tritt sie ein, von Ismene und Gefolge begleitet. Er eilt ihr mit gesprächiger Freude und Zärtlichkeit entgegen. Sie vermag nicht zu antworten; er begreift ihr Schweigen, ihren Trübsinn nicht; jetzt sei die Zeit der Freude; schon vollbringe ihre Gegenwart ein neues Wunder an ihm, ihr zärtlicher Blick entzünde süssbelebende Glut in ihm. Wie soll er sie begreifen, so lange er das Geheimniss seiner Rettung nicht kennt? Er fragt, ob sie ihn noch liebe? er fragt nach den Kindern — endlich, gedrängt von seiner Zärtlichkeit und Unruhe, deutet sie auf das Orakel, endlich muss sie sich selbst als das Opfer nennen. „Du!" ruft er, „wie Alceste! du selber! o grauses Verbrechen! o schwarzer Tag!" Die Verzweiflung macht ihn grausam gegen die Geliebte, er will nicht leben, das Opfer, er nimmt es nicht an — und doch (sie sagt es ihm, tiefgebeugt von seinem Schmerze) ist es unwiderruflich, und seine Verzweiflung vermag nichts zu ändern. Vergebens ist sein

Beschluss, zum Tempel zu eilen, von Neuem das trügerische Orakel zu befragen.

Er hat sie verlassen, sie bleibt in Trauer zurück, und schon naht der schicksalschwere Augenblick, schon fühlt sie sich verschmachten, ihre Kräfte schwinden, schon verschwimmt ihr das Tageslicht, versagt ihr das Athmen; sie bittet Ismene, die trauten Begleiterinnen, in den letzten Augenblicken ihr beizustehn; und schon stimmt Ismene, mit ihr der Chor, an: „O, wie so reissend schnell, in seiner Blüten Reiz, schon dir das liebliche Leben entfleucht!“ Ismene klagt den Himmel des Unrechts an, das ihrer Aller Schmerz, das Alceste's Frömmigkeit und Tugend nicht habe wenden können; Alceste aber, stets mild, entgegnet: „Beruhige dich! Mit Unrecht beschuldigst du die Götter, kränkst du Alceste! Ich selber, freiwillig hab' ich mich dargeboten, und mein Tod ist fromme Liebe, nicht Härte! . . . Ihr alle, bringt den Göttern mit mir Weihung und Gebet, und weinet nicht!“ Wieder erhebt sich die Klage des Chors um die schöne, die jugendliche, die reine, die liebe, die dem Tode zur Beute sinkt. Sie aber richtet ihr Gebet an Vesta, die da war und ist ihre erste schützende Gottheit, und sagt dem keuschen Ehebett Lebewohl, — und wieder stimmt der Chor feierlichen Trauergesang an.

Jetzt werden die Kinder zu ihr geführt; sie sagt ihnen Lebewohl; rührend entgegnen, ihr Loos nicht begreifend, die Kinder. Sie will sie zum Vater geleiten; da fasst sie mit Schauder die Zukunft der Kinder in das Auge, die in Dienstbarkeit, dem Scheelblick, dem Argwohn, dem Hass einer Andern, die nicht ihre Mutter ist, hingegeben sind. „Theure Kinder, ihr habt nicht mehr eine Mutter!“ — So enthüllt sich ihr die andere Seite ihrer That. Sie kann nicht bereuen, aber sie lerrt den bittern Kelch bis auf den Boden. Edelsinnig hat sie sich zum Opfer gebracht; aber die Folgen fallen auf den erretteten und nun verzweifelnden Gatten, auf die geliebten und nun verlassenen Kinder. Sie hatte, als sie das Opfer beschloss, nur den Tod in das Auge gefasst, nicht über

den Tod hinausgeblickt. Wir gehn in Ketten, mögen wir das Leben ertragen, oder den Tod uns erwählen.

Die erste Klage des Chors beschliesst mit schwerem Gewichte den Akt. —

Es ist schwer, ihn zu preisen, so gross und hoch ist er über den ersten Akt hinausgewachsen, und so klar liegt seine Bedeutung jedem Auge offen da. Er hat zur That geführt, was im ersten beschlossen war. Alceste hat den Hain der Unterirdischen als williges Opfer betreten. Sie wankt, denn die menschliche Natur erträgt nicht das Heranschreiten des Todes, dem man sich entziehen könnte; leichter ist's, mit rascher Hand ihn sich zu geben. Dass sie menschlich fühlt, dass sie den Schauer des Todes empfindet, wie alle Kreatur, gerade das erhebt ihre Grossheit weit über das Maass der Menschen, wie sie eben sind. Sie ist kein Modell der Hochherzigkeit, sie ist wirklicher Mensch, und darum können wir mit ihr fühlen und an ihr uns erheben. Dass ihr Karakter vor unsern Augen sich entfaltet, vom Gedanken zum Entschluss, vom Entschluss zur That reift, das ist die dramatische Kraft. Sie fasst sicher und hält fest.

Nun, auf ihren Ruf, steigt der bleiche Thanatos empor aus dem Schoosse der Nacht. Nur der eisige Schauer, der aus seinem Hauche weht, nur die Unabänderlichkeit, sobald er erst das Opfer angenommen, wirken hier; es bedarf so wenig um ihn gehäufter Schrecken, dass vielmehr die Unterirdischen das arme Weib mitleidvoll abmahnen vom Lebensopfer. Gerade darin liegt die Dramatik der Erscheinung; denn gerade dadurch wird sie menschlich fassbar, trotz allen Grauens ein Wesen, das neben uns, wenngleich in schauriger Uebergewalt, bestehn, neben dem wir leben und uns menschlich fassen und seine Unvermeidlichkeit ertragen lernen. Dieser Tod ist gross, denn er ist so parteilos, wie unüberwindlich. Der Thanatos des Euripides feilscht um seine Opfer, deren eins ihm schon entzogen ist, er besorgt neuen Verlust und muss vom weissagenden Gott erfahren, dass auch das andere Opfer ihm entzogen werden wird. Er ist aufgetreten, ehe noch die Handlung

begonnen und Alceste gesehn worden; und wenn sie endlich hinsinkt, hat er die Scene längst verlassen. —

Der Tag ist angebrochen, wenn der Vorhang sich wieder hebt. In der prachtvollen Vorhalle, mit Säulen, mit Beute früherer Siege geschmückt, mit der Durchsicht auf die ruhende Stadt, da irrt der ruhelose König umher. Er hat seinen Vorsatz ausgeführt, das Orakel nochmals befragen lassen. Eben kommt Evander in Eile zurück. Admet stürzt ihm entgegen und muss erfahren, dass Alceste's Opfer nicht zurückgenommen werden, dass er nicht für sie sterben kann; die Gottheit bleibe stumm; sie werden Alceste verlieren. Und eben naht sie, wankend, von Ismene unterstützt, mit den Kindern und Dienerinnen. Sie sagt ihm Lebewohl, sie begehrt, dass er den Kindern keine Stiefmutter gebe; der Unglückliche, der zuvor den Tod gerufen (Oh morte! —) was könnt' er verweigern? hat das Leben noch einen Inhalt für ihn?

Da reisst in den endlosen Abschied der Liebenden der Schall furchtbarer Stimmen hinein, Finsternisse breiten sich aus, Schatten und Gespenster schrecklichen Anblicks erfüllen in schnell wachsender Menge den Raum, der Todesgott ruft Alceste, die Gespenster umdrängen sie fürchterlich. Vergebens bietet Admet sich dem Tode zum Opfer für Alceste! „Sie kann nicht länger leben,“ antwortet der Gott, „es ist nicht länger gestattet!“ Streng, doch ohne Härte, wird der Verwegene zurückgewiesen; sie sinkt mit dem letzten Lebewohl, in das sein Verzweiflungsruf „Ich sterbe!“ hineintönt, im Kreise der Unterirdischen nieder und entschwindet mit ihnen den Blicken.

Die Umstehenden bleiben, vom Schrecken gelähmt, sich bang befragend, zurück. Ihr Klagechor tönt laut empor: „Weine, Vaterland, o Thessalien, todt ist Alceste!“ und von draussen hallt die Klage wieder: Weine, Vaterland, o Thessalien! todt ist Alceste!“ Zum zweiten, zum dritten Mal, nach Ismene's, nach Evanders Klagen, erhebt derselbe Chor und Gegenchor den weittönenden feierlichen Ruf. Es ist die Feier des Todes.

Da stürzt Admet, der sich entfernt hatte, zurück, vom Geleit,

von den Genossen, den Kindern, den Dienerinnen Alceste's verfolgt. Er will das Leben enden, und sie trachten ihn zu entwaffnen; allen Mahnungen an das Reich, an die Kinder ist er taub; Alceste allein lebt in ihm, mit ihr sich wiedervereinen ist sein einzig Begehr.

Nur der Gott, sein Gastfreund Apollo, der Alceste geprüft und lauter befunden, kann helfen. Er schwebt heran auf einer Lichtwolke, neben ihm, wolkengetragen, Alceste; die Liebenden werden sich wiedergegeben. —

Das ist die Oper Alceste, wie Calzabigi und Gluck sie geschaffen, — nicht, wie sie später für Paris umgebildet und von dort aus verbreitet worden ist. Wie wir die Oper geschildert, so wurde sie durch Gluck am 16. Dezember 1766 und die folgenden Tage auf dem Hofburgtheater aufgeführt. Unsern Zeitgenossen, von einzelnen Ausnahmen zu schweigen, ist sie nicht so, sondern in der französischen Umgestaltung, die (trotz einzelner scenischer Verbesserungen, die der praktische Bühnenverstand der Franzosen an die Hand gab) in wesentlichen Zügen eine französische Verunstaltung im Sinne dieses ideal- und poesielosen Volkes genannt werden muss, bekannt geworden, und hat selbst in dieser Gestalt die innigste Theilnahme und dauernde Bewunderung erweckt, wo man nur im Stande war, sie kennen zu lernen. Wir werden auf die französische Alceste noch zurückkommen; jetzt bleiben wir bei dem Original.

Sobald einmal der Stoff ergriffen war, ist nicht abzusehn, wie er sich in allen wesentlichen Momenten hätte vollendeter gestalten lassen. Wie folgerecht und energisch, Glied an Glied geschlossen, die Entwickelung bis zum Ende fortschreitet, bedarf keines Nachweises. Dagegen darf nicht unbemerkt bleiben wie glücklich der Karakter Admets zur höchsten Würdigkeit erhoben ist, die der Mythos ihm gewähren konnte. Hier ist gar keine Rede davon, dass er, um nur leben zu können, ein Opfer statt seiner geworben und dadurch, wie bei dem Griechen Pheres ihm vorwirft, Alceste's Opfertod herbeigeführt. In der neuern Dichtung liegt er besinnungslos

nieder und erfährt das Orakel und Alceste's Gelübde erst, nachdem sie vollendet sind. Er hat nicht hindern können, so will er wiederherstellen; er befragt das Orakel, er begehrt für Alceste zu sterben, er widersetzt sich den Unterirdischen, und da Alles vergebens ist, trachtet er, sich der Lebenslast zu entledigen. Mehr hat er, mehr hätte kein Sterblicher vermocht; nur ein Gott kann erretten, und Apollo selbst ist es, der Rettung bringt.

Hiermit wird die Nebenfigur des Herakles überflüssig, und Admet wird die Demüthigung erspart, thatlos zur Seite zu stehen, während der Fremde die Gattin zurückgewinnt. Auch Herakles war nur ein Sterblicher; konnte — der Gedanke liegt nahe — Admet nicht versuchen, was einem andern Sterblichen gelang? Euripides mag an den Mythos gebunden gewesen sein; der neuere Dichter hat Freiheit, seinen Stoff künstlerisch-frei zu gestalten.

Müssen wir hiernach Calzabigi's Schöpfung in allen wesentlichen Momenten billigen, so kann uns das doch nicht über die Bedenklichkeiten des Stoffes hinwegheben. In Bezug auf ihn müssen wir fast in gleichem Maasse wie bei Orpheus aussprechen, dass er für ein Drama nicht vollkommen hinreicht. Handelnd kann nicht Admet, nur Alceste auftreten, und ihre Handlung ist nur eine einige, obwohl stetig von einem bedeutungsvollen Momente zum andern fortschreitende. Die Trauer, das Orakel, der Gedanke des Opfers, der Entschluss, die Ausführung: das sind diese inhaltschweren Momente, die sie zu durchschreiten hat, in denen ihr Karakter und unsere Theilnahme emporwächst. Allein diese Momente bilden nicht nur den einzigen aktiven Inhalt des Drama's, es liegt auch im Hergang' unabwendbar bedingt, dass derselbe in sich selber erlahmt, lange bevor der Schluss des Drama's erfolgen kann. Bis zur zweiten Scene des zweiten Akts, bis zu dem Momente, wo Alceste die Todesgottheiten herbeiruft, ist sie handelnd, so weit wächst ihr Karakter, ihre That, unser Antheil; — man mag die nächste Scene (mit den Unterirdischen) hinzurechnen, wenn man die That erst mit den nächsten Folgen für vollzogen ansehn will. Von da an hört Alceste auf, handelnd zu sein; vorher hat sie den Tod herbeige-

zogen, jetzt leidet sie ihn; alles Weitere, ihr Erbangen, der Abschied, das Hinsinken — es handelt nicht, es ist nur eine Reihe von Rührungen; und diese Reihe muss lang sein, da so viele Verhältnisse sich nicht kürzer lösen lassen. So ist von diesem Augenblicke, sagen wir es geradezu, die Heldin ein rührend leidendes Weib geworden, die Tragödie ein Rührspiel, unsere erhebungsvolle Bewunderung ist in thränenreiche Wehmuth umgewandelt gegenüber den hoffnungslosen Leidensstationen.

Verhängnissvoll wird es jetzt, dass Alceste die einzige Trägerin der Handlung ist; ihr gegenüber steht kein zweiter Handelnder, sie ist mit ihrem Schicksal allein. Der Stoff bot eine, eine einzige Handlung, keine Gegenhandlung. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass in den Nebenpersonen keine Handlung oder Gegenhandlung ist; das Gefolge des Fürstenpaars ist nur ihr Wiederhall, die Unterirdischen sind nur die Vollstrecker dessen, was Alceste beschlossen hat.

Gleichwohl ist der Fortschritt von Orpheus zu Alceste höchst bedeutend. Hier war kein allegorischer Liebesgott vonnöthen, hier war das Drama und die Entwickelung der Karaktere in energischem Fortschreiten; selbst nach dem verhängnissvollen Schlusspunkt in der Mitte bleibt unser Gemüth in angeregtester und mannigfaltiger Theilnahme. Sogar die lange Kette der Loslösungen vom Leben mögen, dürfen wir uns nicht verkürzen lassen; hat das Drama sein Ende erreicht, so fodert die Rührung des langen Lebewohl ihr Recht.

Wird die Musik im Stande sein, so lange den weichen Ton der Rührung zu halten? Sie ist die Tochter der Luft! sie hat die unstäte Natur ihrer Mutter; sie kann anschwellen zum Sturm, sie kann verhallen zur Athemlosigkeit, sie wechselt, oft launisch und wild die Strömungen und kleidet sich in Feuerglut, wenn sie eben in fahlblauem Frost erstarrt schien. Das Alles kann sie, stehenbleiben kann sie nicht.

Die Komposition.

Schon bei Orpheus liess sich die Treue und Grossheit erkennen, mit der Gluck seinen Gegenstand erfasst und hält. Bei Alceste sind diese Eigenschaften zur Vollendung gekommen. Wir werden ihn zu ganz andern Schöpfungen begleiten, ganz neue Anschauungen ihn entfalten sehn. Aber jene Eigenschaften konnten nicht höher gesteigert werden, weder in ihm, noch in irgend einem seiner Nachfolger bis auf diese Stunde, noch waren sie in irgend einem seiner Vorgänger im Drama — wir sagen: im Drama — in irgend vergleichbarem Maasse vorhanden.

Seine Treue erwies sich darin, dass er ganz vollständig in seinem Gegenstand' aufging, durchaus gar nichts anders wollte, als ihn hinstellen, wie er ihn lebendig in sich trug. Viel später, in Paris, hat er sich darüber gegen den ihm befreundeten Corancey*) in seiner energischen Weise selbst ausgesprochen: „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin**), — das sind seine Worte, das Weitere scheint

*) S. dessen Poesies suivies d'une notice sur Gluck. 1796.

**) Dieser Ausdruck hat Missverstehenden als Geständniss Glucks gegolten, er habe sich von der Musik ab- und der abstrakt-verständigen Deklamation zugewandt. Er hat aber in seinen Opern niemals aufgehört, wirkliche Musik, wirkliche Melodie zu schaffen, gleichviel, wie weit ihm Einzelnes gelungen. Jene Worte sind nur die energische Absage von allen Gewohnheiten und Liebhabereien des Musikers, die ihn von der Sache, der er gehört, abziehn.

Ausführung des Kerngedankens von Seiten Coraneey's. Daher spricht er immer nur das Eine aus, was ihm im Geist' als das Eine lebt, was gilt, was ihm als solches das Herz erfüllt; dies Eine nimmt ihn vollständig ein. Jener Reichthum anziehender, buntwechselnder Vorstellungen, den die Künstler lieben und die Dilettanten bewundern, steht ihm nicht zu Gebote, er würde nicht im Stande gewesen sein, ihn zu verwenden; daher ist er geradezu arm, wo es ihm unmöglich war, mit ganzer Seele dabei zu sein. Sobald er aber dabei ist, greift er mit einer Sicherheit, die man fast unfehlbar nennen möchte, den treffendsten Ausdruck heraus. Dies gilt nicht allein vom gesanglichen Theil, auch vom orchestralen: und hier wird offenbar, dass unmittelbare künstlerische Anschauung, der Instinkt des Genies ihn leitet; ein System der Instrumentation hat sich erst nach ihm, von Haydn bis Beethoven, ausgebildet.

Noch kenntlicher tritt in Alceste jener andre Karakterzug, die Grossheit der Auffassung hervor. Schwerlich darf man Gluck tiefe Vertrautheit mit den Werken der Klassiker beimessen; dem mag aber sein, wie ihm wolle: die Weise, wie er im Verein mit seinem Dichter die Aufgabe gelöst, ist der des grössten alten Tragöden, des Aeschylus verwandt. Ohne Frage ist hier Calzabigi vorangeschritten; aber Gluck hat nicht nur vermocht, mit ihm zu gehn, er ist auch in der Musik da, wo das Gedicht verstummt, über ihn hinausgegangen, hat die vom Dichter geistvoll gezogenen Umrisse mit Leben erfüllt und die Belebten zu höherm Dasein emporwachsen lassen. Der Verstand ist Calzabigi's, die Idealität Glucks Antheil. In grösster Einfachheit fasst Calzabigi-Gluck seinen Stoff, und zwar, wie schon gesagt, gerade in dem einzig rechten Momente, wo die Entwickelung vollkommen gereift ist und eintreten muss. Von diesem Beginn führt er in unvermeidlichem, unhemmbarem Fortschreiten die Entwickelung unerschrocken und unerbittlich zur höchsten Gipfelung empor und schliesst den Vorgang in vollkommner Befriedigung. Gleich unerbittlich schreitet in ihrem Reiche die Naturnothwendigkeit, im Menschenleben das Schicksal daher, das eine Gottheit in die Menschenbrust gesäet hat. Aber bei dem grossen

Alten, und so bei seinem späten Enkel, ist noch ein Moment hinzugekommen: das ist die Feier der Dichtung, die die schwerdrückende Nothwendigkeit, die Anagkä der Hellenen, versöhnt in der Besinnung, in dem Bewusstsein des Menschen, dass ein noch Höheres in ihm lebt, als das Schicksal. Dies Bewusstsein ist die Hochfeier des Menschenthums, gottgesandte Propheten und Dichter, beide Wahr-Sager, sind ihre Priester.

Diese Grossheit beruht, eben wie bei Aeschylus, vor Allem auf tiefdurchdachter Auffassung des Stoffs in seiner Ganzheit, die es möglich macht, jedes Einzelne an die rechte Stelle zu setzen, da voll und ungestört zur Geltung zu bringen und dann mit der Sicherheit und Leichtigkeit vollständiger Beherrschung und mit strengster Folgerichtigkeit zum Nächsten fortzuschreiten. So schliessen sich die einzelnen Vorgänge leicht und fest aneinander, wie die Kette vereinter Gestalten in einem feierlichen Reigen, — und das ist es, was die Dichtung, die in Worten und Tönen, hoch hinaushebt über die Wirklichkeit in die Hochfeier, in die Verklärung der Kunst. Gluck ist sich der Grundbedingung wohl bewusst gewesen, in späterer Zeit spricht er sich darüber gegen Corancey aus und giebt zugleich unbewusst Zeugniss von der Heftigkeit, mit der seine Aufgabe in ihm arbeitet. „Zuerst (spricht er) gehe ich immer jeden Akt einzeln durch, sodann (es wird wohl umgekehrt geschehn sein) das ganze Stück. Den Plan der Komposition entwerfe ich immer, wenn ich mitten im Parterre*) sitze. Bin ich einmal mit der Komposition des Ganzen und mit der Karakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr, und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu . . . .“ Man erfährt hier authentisch, dass er mit der dichterischen Konzeption anfängt, Mitdichter ist, bevor er zur Notenfeder greift; und dass er, weit entfernt, aus der

*) Der Ausdruck ist bildlich; Gluck meint, er stelle sich den Hergang geistig so lebhaft und vollständig vor, wie später der Zuschauer im Parterre ihn leiblich vor Augen sehn.

Reflexion (wie Missverstehende gemeint) zu gestalten, mit aufreibender Hingebung der Seele schafft. Man kann auch ohne diese Hingebung komponiren; ma questo non tira sangue, das zieht nicht Blut — sagt der Löwe Gluck, der Blut geleckt hatte.

Folgen wir nun der Komposition in das Einzelne.

Die Oper wird durch eine Ouvertüre eingeleitet, die erste Ouvertüre zu einer Tragödie, die auf das Drama direkt einführt. Sie ist der wahre Prolog — oder, wie Gluck sich (nach Mosel) ausgedrückt haben soll, die Vorrede — zum Drama, der auf den tragischen Inhalt vorbereiten soll. Wie ein ernstmahnendes „Hört!“ schallt in D-moll aus vollem Orchester der erste Akkord, wird von den Bässen und der Bassposaune breit vorgezählt und wiederholt sich nach seufzerähnlichen Anklängen der obern Saiten in schärferer Lage. Nun beginnt die Melodie ihre grossartige Klage. Wir haben nicht nöthig, den Inhalt näher zu erzählen, da das Tonstück allgemein bekannt ist; nur auf die grossartige, ächt tragische Führung der ersten und zweiten Violin machen wir aufmerksam, die von $\overline{\overline{a}}$ $(\overline{\overline{b}})$ langsam hinabgestiegen sind bis $\overline{d}$ und nun



in grossem Aufschwung' und Niedertauchen $\overline{\overline{b}}$, dann $\overline{\text{cis}}$ ergreifen, emporklimmen auf $\overline{\overline{g}}$, niedertauchen zu b. Bratsche und Bass be-

gleiten, Oboen und Flöten greifen mit scharfem Schrei in das hohe b̿, dann in g̿ ein und halten fest, während die Geigen niedertauchen und wieder emporstreben; das tiefe c̄is und b der Melodie wird von den Fagotten, die seufzerähnlich hineintönen, unterstützt. In gleicher Weise gestaltet sich die ganze Ouvertüre. Sie ist durchaus homophon, nirgends tritt Stimme gegen Stimme. Aber die Eine geltende Stimme ist durchaus voll Gefühl und Grossheit, und der Inhalt ist ein durchaus einfacher, das tragische Geschick Alceste's. Wie sie allein die Scene füllen wird, so redet die Ouvertüre auch nur von ihr allein. Das Leid Admets hätte keinen Gegensatz geboten, die heilvolle Lösung durch den Gott soll, darf nicht angedeutet, nicht geahnt werden; sie muss als ein Wunder unerwartet eintreten. Hätte Gluck das polyphone Geschick Händels besessen, es hätte hier ihm nicht nützen, vielleicht vom einzig richtigen Gedanken abziehn können.

Dieser Gedanke beherrscht Gluck ausschliesslich und lässt es, merkwürdig für den Fachkundigen, nicht einmal zu festabgeschlossenen Satzbildungen kommen. Jener oben angeführte Satz kann als Hauptsatz gelten; er wendet sich nach D-moll zurück mit einer leidenschaftlicher bewegten Erinnerung an die Einleitung und wendet sich nach A-dur zu einem Seitensatze,



der auf der Dominante schwebend erhalten wird (wie dem Sinn ängstlich-sanften Flehens gemäss ist) und eben so wenig zu festem Schlusse gelangt, als der Hauptsatz. Es kann sogar angezweifelt werden, ob dieser Satz in A-moll wirklich Seitensatz ist, ob nicht vielmehr der folgende Satz in C-dur dafür gelten könnte und nun der nächste in A-moll Schlusssatz ist. Die Kompositionslehre giebt über diese Fachfrage Auskunft, wir können uns ihrer entschlagen, da der einfache Inhalt festere Gliederung und Gegenstellung der Sätze oder Ansätze eher zurückgewiesen, als gefodert hat. Ohnehin

waren die Instrumentalformen (mit Ausnahme der Fuge) noch nicht fest ausgebildet. Gluck hat hier das Höchste geleistet, das ihm bisher gegeben worden, — und was er vermochte, ist gerade hier das Rechte und Ausreichende. Uebrigens nennt er das Tonstück nicht Ouvertüre, sondern „Intrada“, es sollte nur einführen in die tragische Scene, die im Begriff war, sich zu eröffnen.

Die Ouvertüre schliesst unbefriedigend auf der Dominante der Tonart, auf A — cis — e, — sie ist nicht für sich da; soll nur einführen in die Scene, die sich jetzt mit einer Trompetenfanfare in D-dur und der Ankündigung des Herolds eröffnet. Das Rezitativ desselben wendet sich von D-dur nach G moll, nach B-dur, schliesst in C-moll, und sogleich erschallt in Es-dur die Klage des Volks, untermischt mit denen der beiden Vertranten. Der Ton dieser Klage konnte vom Komponisten leicht tiefer angestimmt werden, der Chor konnte trauervoller erschallen und mächtiger schwellen; es wäre schon, wenn es hierauf ankam, wirksam gewesen, wenn Gluck seinen Gesang, so wie er dasteht, ununterbrochen dem Chor gegeben hätte, statt ihn zwischen Chor, Solo (zweistimmig) und Orchester zu vertheilen: 3 Takte Chor, 1 Solo, 1 Chor, 1 Solo, 1 Chor — und dann noch 6 Chor, 4 Orchester, — das Weitere in breitern Lagen. Dies hätte nahe gelegen, und was breite Lagen des Chors vermögen, hatte Gluck schon an Orpheus erfahren und hat es in Alceste selbst weiterhin erprobt. Es scheint, als habe er die litaneienhafte Anlage dem Inhalte des Moments gemässer befunden. Noch ist im Volke kein Leid und keine Leidenschaft wach geworden, es spricht nur sein Mitgefühl und Besorgniss um die Zukunft, wenn es den König verloren habe, aus. Dazu passt das hin- und hergehende Wort besser, als die prunkhafte Auslegung einer Trauer, die noch nicht vorhanden, die erst im Wachsen ist. Auch unser, der Zuhörenden Mitgefühl (Gluck sass bei uns, „im Parterre“) gehört zunächst und zumeist nicht dem kranken Könige, sondern Alceste.

Eine ernste Pantomime und Evanders Rath, das Orakel zu befragen, dann Wiederholung aus dem vorigen Chor und zuletzt Aus-

ruf verkünden die Königin, die nun aus dem Pallast in die Mitte des Volkes tritt.

Sobald die Hauptperson erschienen ist, ändert sich die Haltung des Volks. In zwei Halbchören tritt es auseinander, der Königin die Mitte der Scene freigebend. Die Halbchöre wechseln und vereinen sich dann wieder; diese Ordnung wiederholt sich, es ist dieselbe feierliche Ordnung, die der alte Grieche in seiner Strophe, Antistrophe und Epode vor Augen hatte. Der Gesang, mit dem Halbchor zur Rechten, dem zur Linken beginnend, beide wiederholend, steht mit den vier Chorsätzen in G-moll, wendet sich mit dem letzten nach C-moll und dann mit den vereinten Halbchören nach D-moll zum Schlusse! die Halbchöre sind nur durch leise Färbung des Orchesters, — Oboen für den ersten, Flöten für den zweiten — unterschieden; beim Verein der Chöre vereinen sich diese Instrumente mit den Posaunen. Die Gegenwart Alceste's hat im Volke tieferes Gefühl erweckt. Aber es ist gehaltene Wehklage, Feier der Trauer voll Mitgefühl und Ehrfurcht für die einherschreitende Königin; noch hat die Aufregung der Leidenschaft keinen Zutritt, denn sie würde nicht psychologisch im Sinne des Volkes begründet sein. Gluck verschmäht redlich und klüglich, durch vorzeitiges Aufbrausen eine Wirkung zu erzielen, die dem Folgenden obenein Nachtheil bringen müsste.

Streng in derselben Ordnung, —

Halbchor zur Rechten,

Halbchor zur Linken,

beide nach einander wiederkehrend,

Vereinigung beider, —

führt der Chor seinen Gesang zu Ende; er hat sich dabei von D-moll nach A-moll (mit Schluss auf A — eis — e) bewegt und dann nach dem Haupttone (G-moll) zurückgewendet, wo er mit Berührung der Unterdominante (C-moll) schliesst. Der erste Chor, der mit den eingemischten Solosätzen, beruhte auf Es-dur, rundete da eine Art von erstem Theil in B-dur ab, wandte sich sogleich wieder nach Es-dur, nahm zu einem ausgeführtern Solo trauervollern Inhalts

(„Unselige Königsburg, die bald vom Geseufze klagender Stimmen wiederhallen wird") die Unterdominante As-dur und deren trübe Parallele F-moll, dann deren Oberdominante C-moll zu Hülfe und kehrte nach Es-dur zurück. Die folgende Pantomime steht in C-moll. —

Nicht ohne Absicht zählen wir die Modulationswendungen beider Chöre nach. Eine uralte Reihe von Beobachtungen und immer wiederkehrenden Streitigkeiten hat sich damit beschäftigt, an den verschiedenen Tonarten verschiednen Sinn oder Karakter zu erkennen, oder diesen besondern Sinn der Tonarten zu bestreiten. Die Beobachtungen mussten sich vielfach wiedersprechen, da der Gegenstand seine Natur mehrmals wechselte (die Tonarten der orientalischen, griechischen, mittelalterlichen und neuern Musik, um nicht tiefer zu gehn, sind verschiedner Natur) und da die Bestimmungen, besonders von Aesthetikern und Schöngeistern ausgehend, Wahres mit Willkührlichem mischten und Streit und Spott hervorriefen, ohne der Entscheidung eine feste Grundlage zu bieten, die sich allerdings im Wesen der Musik und im Verfahren der Künstler als zuverlässigsten Zeugen finden liesse.

Dass wir nicht hier (hoffentlich bald anderswo, Einiges im Anhang) Raum finden, dieser Sache auf den Grund zu gehen, ist wohl einleuchtend. Allein wir dürfen nicht einen der gewichtvollsten Zeugen vorübergehn lassen, ohne ihn zu befragen; und ein solcher ist Gluck mit seinem ernstlichen Dringen auf Wahrheit und seinem tiefen Gefühl für die Bedeutung des Musikalischen. So gewiss wir nun in ihm (wie in andern Komponisten) nicht systematische Erkenntniss vom Sinn der Tonarten, sondern nur jenen künstlerischen Instinkt vorauszusetzen haben, der Sinn und Hand des Künstlers im Moment des Schaffens leitet: so ist doch gerade diese Unmittelbarkeit Bürgschaft für das vorurtheilslose Zeugniss, das die Werke dieses und aller Künstler über ihr Gefühl von der Karakterverschiedenheit der Tonarten ablegt. Nehmen wir für jetzt nur die Karakteristik der beiden Tongeschlechte, — des Durgeschlechts als des hellern, festern, naturwüchsigen, des Mollgeschlechts als des

trübern, unfestern, naturentfremdeten, — als zutreffend an, (die Kompositionslehre giebt darüber Auskunft, wenngleich nicht vollständige) so vergleiche man denn die beiden glucksehen Tonsätze (Scenen) die wir oben in das Auge gefasst, und es zeigt sich bei

I. **Es-dur,** B-dur, Es-dur,
As-dur, F-moll, C-moll,
Es-dur;

bei II. **G-moll,** C-moll, D-moll,
D-moll, A-moll (mit Durschluss),
G-moll mit C-moll,

bei I. als Hauptsitz Dur, fünf Durmomente, gegen zwei Mollmomente, bei II. als Hauptsitz Moll, und überall Moll, mit Ausnahme des einen Dur-Schlussakkords und einer Wendung auf D — fis — a, (Takt 8) das aber gleich zu D — f — a wird. Die Mollwendungen bei II. sind aber um so bezeichnender, da sie von der (in der Kompositionslehre rationell begründeten) Regel abweichen, der zufolge Moll sich gern zuerst in die Paralleldurtonart wendet.

So karakterisirt hier die Modulation von Grund aus die Stimmung beider Sätze, wie Lichtgrad und Farbenwahl die Stimmung eines Gemäldes. —

Nach dem Chorschluss' in G-moll redet Alceste in ruhiger Würde, mild und klar (es ist Secco-Rezitativ mit aushaltenden Basstönen) zum Volke von seinem Grund zur Klage, von ihrem Leid. Ruhig und sicher hat sie in B-dur begonnen, (hier also die Durparallele) bald sich in das trübere Moll gewendet. Mild ergiesst sie dann in einer Arie (Es-dur) ihre Klage, würdig und naturwahr entfaltet sich ihr Wesen, wie es ursprünglich angelegt war, bevor das ungeheure Geschick sie ergriff. Was zuerst in ihrem Innern vorgeht, wessen sie sich besinnt, eh' sie spricht, erzählt uns der feinsinnige, eindringliche Gesang der Oboe zu dem harfenartigen Pizzikato der Geigen und Bässe, zu den Achtelstrichen getheilter Violen, zu den aushallenden Tönen von Horn und Fagott. Dann findet sie in demüthiger Beugung Worte: „Nicht begehr' ich, ihr ewigen Götter, den Himmel mir vollkommen heiter.“ Nur einen

Strahl des Trostes ersehnt sie in ihrem Leid (Adagio) und auch hier vermält sich, das Bild der fürstlichen Persönlichkeit vollendend, Anmuth mit der grossinnigen Haltung bei solchem Leid. Nun erst (Allegro: „Niemand begreift mein Leiden, die Angst, die den Busen mir füllt") kann die schmerzliche Bewegung nicht länger unterdrückt werden; sie ergiesst sich, sie spricht in starken Accenten. Merkenswerth ist wieder die Modulation; vom Hauptton Es-dur strebt sie unablässig nach der dunklern Unterdominate, nimmt schon im ersten Takte den Weg nach deren Parallele, dem trüben F-moll und bringt den ganzen Allegrosatz in ihr zum Schlusse.

Hier, wo sie den obigen Satz („Niemand begreift mein Leiden") zu Ende führt („der nicht das Herz einer Mutter . . . . hat") entgegnen ihr die einzigen Stimmen, die ihren Schmerz zu lindern vermögen. Die eignen Kinder, die an Alceste's Hand herangeschritten waren, unterbrechen den Gesang der Mutter mit Worten kindlichen Trostes, sie drängen sich, in kindlicher Bangigkeit einander unterbrechend, heran,



und ihre Stimmen schmelzen erst zusammen, wenn sie die Lehre der Mutter, dass die Götter gerecht und gnädig seien, dieser wiederholen. Die Begleitung dieses Zwischensatzes wird von englischen Hörnern, Bratschen (die meist mit jenen gehn, — die kleinen Noten gehören erstern) und Fagott gebildet. Nun erst schreitet die Arie weiter, erhebt sich hoch und kraftvoll, aber stets mild und anmuthig und wird auf dem Schlusstone selber vom Chor aufgenommen, der,

in Es-moll einsetzend und nach G-moll zurückkehrend, seinen Klagegesang in derselben Ordnung der Halbchöre und ihres Zusammentritts wiederholt. Nach Alceste's Anffoderung, zum Tempel zu eilen, ruft der Chor dreimal stürmisch Al tempio, wendet sich aber dann zum ersten Chorsatze (Es-dur) zurück und krönt denselben mit einem breiten Erguss seiner Stimmen, die hier zum erstenmal, im Gegensatze zu allen bisherigen Sätzen, sich individuell ausbilden und dem ganzen bisherigen Vorgang' einen vollsättigenden Abschluss geben. —

Fassen wir mit raschem Ueberblicke das bisher Geschehene zusammen, so zeigen sich folgende Massen:

I. Der erste Chor mit Solosätzen, Es-dur als Haupttonart, — mit Inbegriff der Pantomime in C-moll,

II. der zweite Chor, G-moll als Haupttonart,

III. die Arie der Alceste, Es-dur als Haupttonart, mit Inbegriff des Gesangs der Kinder in As-dur und des an den zweiten Chor anknüpfenden Schlusschors in Es-dur, —

alle diese Massen durch ihre Tonarten karakterisirt und verbunden, alle von gemässigter, nicht leidenschaftlicher Haltung, von Beginn an Theilnahme an dem sich bereitenden Schicksal bekundend, in dieser Theilnahme gesteigert durch den Anblick der Fürstin und die wachsende Gefahr, aber nicht weiter gehend, als die Natur der Verhältnisse und Personen mit sich bringt. Mehr fodern, grössern Reichthum dichterischer oder musikalischer Mittheilung, aufgeregtere Leidenschaft erwarten, hiesse die Weisheit der Exposition verkennen und den Fortgang beeinträchtigen. Dies gilt für den Musiker, wie für den Dichter. —

Im Tempel schürzt sich der Knoten des Drama's. Hier wird Alles bezeichnender, drängender, nichts aber übereilt, sondern jeder Moment in sich selber zur Reife gebracht.

Den Zug der Priester mit den Weihrauchspendern und heiligen Opfern geleitet eine stille, feierliche Musik, blos Quartett und Flöten,





die Flöten in ihrer tiefsten, am wenigsten klanghellen Lage, die immer wiederkehrenden rundläufigen Verzierungen, vielleicht eine Erinnerung an die vom religiösen Zeremoniell vorgeschriebenen Beugungen.*) In durchaus unveränderter Haltung, durch zweimal

*) Es ist wenig Gewicht auf solche Deutung eines Nebenzugs zu legen. Dass aber die Vorstellung in Gluck, bei seiner stets wachen Aufmerksamkeit auf jeden Moment der Scene wohl mitgewirkt haben könne, ist nichts weniger als unwahrscheinlich. Hat er doch im ersten Chor bei der Vorstellung Ismene's und Evanders, dass der Zorn des Himmels keinen schärfer treffenden Blitzstrahl habe, die Vorstellung des Blitzes (S. 14 der Partitur)



16 und zweimal 20 Takte bewegt sich im kindlichen G-dur, in der stillen Friedseligkeit jener vorgeschichtlichen Zeit der Feierzug mit seinen stillen Flöten und Saiten vorüber.

Es war der letzte Augenblick des Friedens; jetzt beginnt das strenge Walten der Tragödie.

Zu breiten bis zum Dröhnen anschwellenden und wieder verhallenden Lagen der Posaunen, der Hörner und Fagotte erhebt der Oberpriester seine Stimme: „Hinweg du schwarzer Wirbelsturm, der um den Thron jetzt wüthet!“ Der feierlich ausgedehnte Ruf mit den weithallenden Zwischenrufen der Posaunen und Hörner steht unbeweglich gefesselt und fesselnd auf C — e — g, und sogleich hebt, wieder mit Posaunen und vollem Orchester, der Priesterchor im düstern C-moll sein Gebet an;



nicht zurückhalten können; er hatte sie so lebhaft in sich, wie dort auf der Bühne die Handelnden. Die Geigenfigur hat handgreiflich diese besondre Bedeutung, denn sie tritt im Uebrigen ganz unmotivirt ein; es sind die einzigen Sechszehntel im ganzen Satze.



die Sorge, die Angst ist zum Zorne geworden, die Priester des jugendlichen Lichtgottes sind zum Fanatismus aufgeregt; ahnen sie schon im Dunkel ihrer Brust das Orakel mit seinen Schrecken? Flehender aber in quälerischer Beschränktheit folgt die Fürbitte des Oberpriesters, in engem Tonraum eingeschlossen, fast unbeweglich an $\bar{c}$ geheftet, — denn er hat nur einen Gedanken, — und sogleich tritt der Chor wieder machtvoll ein, mit Einem Schlage nach Es-dur versetzt. Sage man nicht schulweise, dass die Modulation in die Parallele die nächstliegende und nächstgebotene sei. Die nächste oder fernste, das ist nicht entscheidend; der hellleuchtende Durschall, der im Schwunge die Macht des Chors und der Posaunen emporhebt, das ist hier, worauf man zu achten hat.

Bezeichnen wir, um den Gang der Entwickelung klar zu machen, den ersten Chorsatz mit **A**, den Gesang des Oberpriesters mit **B**. Wir haben also

den Chorsatz **A** in C-moll,
den . . . . Solosatz **B** in C-moll
den Chorsatz **A** in C-moll

vernommen, Alles in kurzen, heftigen Schlägen hervortretend. Diese Schlagkraft, eine Haupteigenschaft des Dramatikers, ist Glucks Ka-

rakter eingeboren. Er tastet nicht herum, er deutet nicht an, sucht nicht heranzuschleichen und beizukommen; er trifft.

Der Chor schliesst auf B, der Priester mit Satz **B** folgt im selben Ton' und mahnt den Gott: er sei des sterbenden Königs Hirt gewesen; sogleich tritt auf seinem Schlusston der Chor mit einem neuen abschliessenden Satze, **C**, herzu,



mit den Posaunen und andern Bläsern bewaffnet, während alle Geigen und Bratschen in der Zweiunddreissigstelfigur murren und „alle Bässe zusammen“ — das heisst mit den Violoncellen die in der Höhe so ungestümen Kontrabässe — mit den Sechszehntheilen unterstützen.

Und sogleich schliesst wieder das Gebet des Priesters, der Satz **B**, an. Bisher war es einfach begleitet worden, Violinen, Flöten und Oboen, Violoncelle und Fagotte. Jetzt, nach der fieberhaften Bewegung bei **C**, ist die Erregung gesteigert, die Geigen schwirren,

wie unaufhörliches Wetterleuchten in schwüler wolkenbeladener Sommernacht, unausgesetzt, von den Flöten gefüllt und körniger,



nieder; der Satz wiederholt sich und sogleich bemächtigt sich der Chor seiner, mit der dröhnenden Kraft der Posaunen. Wie Wetterleuchten das Gewitter, so kündigt der Satz die nahenden Schrecken des Orakels. —

Wir dürfen nicht in das Einzelne folgen. Einundsiebzig Takte füllt das stürmische Gebet dieser Priester, die Anordnung ist strengbemessen, wie feierlicher Reigen uralter Zeit im Tempel. Zweimal athmen die Priester auf, in der Mitte und am Schlusse; da hat das Orchester allein den Satz **A** mit jener Figur auszuführen. Gegenüber der Milde, die sich von Alceste aus verbreitet hatte, nach der friedvollen Weise des heiligen Opferzugs tritt dieser Chor, dessen Flehen so viel vom Gewittersturm in sich trägt, wie das Erwachen zu rauhester Wirklichkeit nach schmeichelnd-täuschendem Traume herein. Man begreift nun die Weisheit der bisher

geübten Zurückhaltung. Aber diese Weisheit ist nicht Bühnenklugkeit, sondern Wahrhaftigkeit. Erst in den berufenen und verpflichteten Priestern durfte die Bitte des Volks zum Ungestüm erwachsen. —

Noch einmal erhebt (Rezitativ, zum erstenmal mit bedeutsamen Zwischensätzen des Orchesters) der Oberpriester erhabenes Gebet zu seinem Gotte, noch einmal drängt der Chorgesang in ungestümer Gährung (Satz **A**, **B** und **C**) nach, und der Priester kündigt das Nahen der Königin an. Dieselbe Weise, die den Opferzug geleitet hatte, führt jetzt Alceste ein. Ihrem Gebet an die ewige Gottheit (Rezitativ) schliesst zum letztenmal der Priesterchor sich an. Die Erfüllung ist nahe, — der Oberprieser kündet, höchst würdig vom Orchester eingeführt (vorher Chorschluss in C-moll),



die nahe Erfüllung des Gebets an, seine Rede, von der überzeugenden Macht des Orchesters bekräftigt, lässt die Nähe des Gottes empfinden, das Beben der Erde, das ihn umströmende Licht gewahren, — es ist eins der grössten Rezitative, die bis heute geschaffen worden, damals, bis man an ihm gelernt hatte, das grösste. Und nun erschallt mit Geistermacht das Orakel



und verbreitet den Fieberfrost des Schreckens. Erst sind es die Bässe, gleich drauf das ganze Saitenorchester, im breiten $^3/_2$ Takt,



die von dieser Bewegung ergriffen werden; die Bässe treten dann zum Chor, während die andern Saiten bis zu Ende des Satzes dieselbe Fieberbebung behalten. Dazu tritt der Chor in grossartiger Bewegung, und bald lassen sich jene zur Flucht mahnenden Stimmen aus dem Hintergrunde mit ihrem „Fuggiamo“ vernehmen,



(sie sind mit „Coro di Bassi dentro la scena“ in der Partitur bezeichnet), die sich mit ihrem pulsirenden Rhythmus immer deutlicher und treibender durch den zusammentretenden Chor





herdurcharbeiten, während der Orchesterbass mit halben Schlägen auf d der schwankenden Masse noch Halt geben, die Chorstimmen von dröhnenden Posaunen, die Oberstimme von den scharfen Oboen geleitet. Zuletzt wird der ganze Chor (4/4 Takt) in strudelnde Bewegung und abgebrochne Rufe hineingerissen und verhallt in der Flucht. —

Höchst merkenswerth und für Gluck karakterisirend ist die Führung des Orchesters in der ganzen Scene. Im Rezitative des Oberpriesters geht das Saitenorchester bei der Aufstellung und Weiterführung der einleitenden Figur (S. 371) im Einklang und Oktaven, der Kontrabass bis $\bar{g}$*), bis $\bar{ges}$, — man kennt die dumpfstöhnende Macht dieser höchsten Kontrabasstöne. Dann, bei der Verkündigung, dass ein Lichtkreis sich um das Bild des Gottes entzünde, fassen die Oboen, die kurz zuvor auf $\bar{b}$ eingetreten — wir möchten sagen: erglommen — sind, dann $\bar{\bar{c}}$ genommen haben, zu der Flackerfigur der ersten Geige die aushallende Terz $\frac{\bar{\bar{des}}}{\bar{b}}$, dann $\frac{\bar{\bar{c}}}{as}$. Die Einleitungsfigur tritt vor, um zu den Worten „Der Altar schwanket" zu führen; dabei legen sich statt der Oboen zwei Flöten mit dem hohlen Klang ihrer tiefen Töne $\left(\frac{b}{g}\right)$ still ein. Sie hauchen ihren Klang in die tremolirenden Bratschen und zweiten

*) In der Partitur steht $\bar{es}$; dies ist offenbar einer der vielen Druckfehler, da die Figur stets in Oktaven geht und gleich nachher der Bass unbedenklich bis $\bar{ges}$ und später bis zu $\bar{g}$ selbst geführt wird, das auch keineswegs schwerer zu fassen ist, als $\bar{g}$.

Geigen, während Bässe, Posaunen, Oboen und erste Violin jene Figur dreimal empor- und hinabführen; man wird sie nicht „heraushören“ oder erkennen, aber man wird ihr Dasein fühlen; — und wenn es Niemand sonst fühlt, wird ein verwandter Geist es ahnen, — und wenn es Niemand ahnt, so hat Gluck es vor der Seele gehabt; Jeder schafft zu allererst für sich selbst.

Während hier und weiterhin — auch die Hörner (G - Hörner) treten zu und fassen bis zu dem gellend-harten $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{\bar{a}}}{f}$ (in Noten, in Tönen $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{\bar{c}}}{e}$) hinauf — das Orchester in seiner vollen Macht und „Fortissimo“ wirkt und sich erst bei der Mahnung zu ehrfürchtiger Stille beruhigt und „piano“ wird, kündigt ein leiser Gang (man sehe die Noten S. 371) der durch Dämpfung bedeckten ersten Violin, der Bratschen, Violoncelle (alle gedämpft), der Fagotte und der Altposaune den nahenden Angenblick des Orakels an (das wir uns von einer einzelnen durch ein Sprachrohr verstärkten und zugleich dumpfer erschallenden Stimme oder durch einen Chor von Bassisten vorgetragen denken), das von Posaunen, Hörnern, Oboen, Fagotten und dem Quartett*) begleitet wird. Das Quartett behält seine Dämpfer und den bedeckten Schall bis zum $\frac{4}{4}$ Takt; da erst ist „senza sord.“ vorgeschrieben. —

Noch niemals war bis dahin eine solche Scene geschaffen, wie diese ganze Tempelscene, niemals, bis auf diese Stunde, hat sie in irgend einer Oper übertroffen werden können, weder von Gluck, noch irgend einem Andern; denn, soweit unsere Einsicht in Drama und Musik reicht, es fehlt ihr Nichts an Grösse des Gedankens und Vollendetheit der Ausführung, wir wüssten aus dem seit einem

*) In der Partitur steht bei der Einführung zum Orakel „Tromboni“, aber es ist nur eine im Altschlüssel (bis $\overline{as}$) notirt und erst zum Orakel ertönen die Posaunen dreistimmig. Da ist auch über einem leergebliebenen Notensystem (der Druck ist sehr nachlässig) „corni“, der Eintritt der Hörner, vermerkt. Die Kontrabässe, nehmen wir an, treten erst mit dem $\frac{3}{8}$ Takt ein, wo sie malerisch mitwirken; vorher würden sie der Singstimme und den Posaunen schaden.

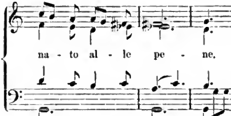
Jahrhundert so hoch angewachsenen Schatze der Kunst nichts zuzufügen, nichts zu ändern, oder wegzuwünschen. Es ist aber nicht die Macht der gluckschen Rede allein, die hier wirkt, es ist zugleich, wir müssen es wiederholen, die Weisheit der Führung, die sich hier belohnt sieht. Schritt für Schritt ist das Drama hierhin geführt worden, wo alle seine Schrecken auf uns fallen. Und wenn sie uns mit Unerbittlichkeit treffen und noch Furchtbareres voraussehn lassen, so zeigt sich eben in der gelinden, überall gerechtfertigten Führung die Nothwendigkeit des Ausgangs, der sich zu öffnen beginnt. Gerade hier, wo Gluck den Lohn seiner Enthaltsamkeit und Wahrhaftigkeit empfängt, geht ihm trotz der Mängel seiner musikalischen Bildung nichts ab an Mitteln der Darstellung; er bedarf der Auflösung des Chors in einzelne Stimmen, und es gelingt; er bedarf seltsamer Lichter und Farbentöne für alle Wunder, die sich aufthun, und sein Orchester gewährt ihm Alles, vor Haydns und Beethovens Zeit, wie diesen selber. —

Ein Monolog Alceste's (Rezitativ) mild und beredsam zugleich, folgt; er ist weit ausgeführt, — nach solchem Sturme war Beruhigung Wohlthat, — und bringt zu jener unsterblichen Arie, in der sie den Gedanken der Aufopferung ausspricht und die Schatten und Nachtgespenster, die Gesellen des langhinstarrenden Todes heraufruft und ihr mächtiger Ruf im Erz der Posaunen und Hörner seinen gleichmächtigen Wiederhall findet. Es ist die, aus der französischen Umarbeitung bekanntere B-dur-Arie. Hier ist der Wendepunkt des Karakters. Die milde Gattin und Mutter ist zur Heldin geworden. Noch ist ihre That nicht vollbracht; aber jener Ruf verbürgt das Vollbringen.

Evander und Ismene rufen Alceste zum sterbenden König; was bleibt ihm, fragt Evander, in seinem Todeskampfe? ruhig und gross antwortet sie: es bleibt Alceste. Und nun spinnt sich jene seltsam wahre Scene an, wo, Einer nach dem Andern, die Entflohenen zurückkehren und sich einander befragen, wie betroffene und beschämte Kinder. Nach kurzem Vorspiel (G-moll) zählen wir zwölf einzeln eintretende Stimmen, bevor der Chor zusammen ist.

Strenge Durchführung eines Motivs würde hier widersinnig sein, für den Zusammenhalt sorgt der Wechselgesang von Oboe und Flöte und ein langsam sich hindurchschleichendes Fagott. Und nun stürzt sich der ganze Schwarm der leichtberuhigten Menschenkinder in das indifferente C-dur, und ist so regsam im 6/8 Tackt und fühlt sich so ganz sicher in seiner Alltagseinsicht,





(Wer dienet und wer herrschet, er ist geboren zu Leiden) dass er kaum ein flüchtiges Achselzucken (fis — a — c — es) hat für die Leiden, und dass er sich bis zur Keckheit



aufstachelt (der Satz kehrt gleich, auf fünf Takte verbreitert, wieder, alle Stimmen gehen in Einklang und Oktaven) und lebhaft, frisch zu Ende rollt. Die Musik kann so wenig wie das menschliche Ge-

müth in Einer Stimmung beharren; beiden ist die entgegengesetzte bisweilen nothwendige Rettung. Es ist wohlthuend wie naturwahr, dass der Akt so schliesst. —

Im zweiten Akt übergehen wir das einleitende Rezitativ und Ismene's unbedeutende Arie; sie kann nach ihrem Inhalt' und darf an dieser Stelle nicht mehr bedeuten.

Nun endlich ist Alceste allein, und der Augenblick der That gekommen. Ein breit hin- und herwogendes Vorspiel,



fünf Takte lang und in Zwischensätzen weiter wirkend, deutet auf das Schwanken im Augenblicke, wo der grosse Gedanke That werden soll. Alceste hat allein sein wollen, und erschrickt nun, allein zu sein. Jeder Ton malt, jeder Ton trifft hier, jeder muthige Schritt vorwärts, jedes Zurückweichen ist von diesen Tönen vorgezeichnet; keiner könnte geändert werden, von keinem Zuge dürfte die Darstellende abweichen, ohne der Lüge zu verfallen. Es ist die Pein des Erzählers, nicht Alles sagen und Alles beweisen zu dürfen, was gesagt und bewiesen werden könnte und sollte.

Jetzt vernimmt sie jenen heimlichen Klageton, der ihr Furcht einhaucht; es ist die fein und spitz eindringende Oboe, — kein ander Instrument wäre möglich, —

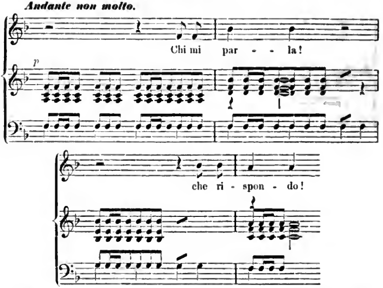


die sich hier vernehmen lässt und mit der zugleich, in weiblichem beflügeltem Schreck, die Singstimme einsetzt; aber Alceste spricht weiter („Ach welche Furcht hauchen diese Klagen") und der Oboeklang glimmt weiter bis „hauchen," setzt bei „piante" wieder an und sinkt bei den Worten „in wie tiefe, schwarzdunkle Nacht" (seh' ich mich untergetaucht) wie der Schatten der Stimme hinab, während die obern Saiteninstrumente Achtel (wir nehmen an, piano) in bebenden Tönen (tremolo, ♩♩♩♩) anschlagen und die Bässe mit hartem Strich (forte) eingreifen. Weiterhin taucht dies Bild wieder auf. Still hält, wenn Alceste von dem Trauerton immitten der stummen Schrecken spricht, die Oboe langhin ihren Ton aus, — das Rezitativ ist taktfest geworden, — die erste Violin irrt leise tastend hin und her, bis der Nachtvogel seine heisere Klage laut werden lässt („snono d'aqua . . . e si frange" geht vorher)



und nun die Klarinette (bei 1, „chalamaux“ steht in der Partitur) abwechselnd mit der Oboe (3) hohle Seufzer aushaucht, die sich in der Oboe schärfen, und die das klagende Fagott (2) verdoppelt, — stets bei dem dritten Ton (die Partitur enthält jedesmal die richtige Pause) verhallend.

Nun ruft Alceste die Götter der Unterwelt, und der Todesgott fragt zurück. Es ist das Urbild zu Mozarts Geisterstimme in Don Juan, so wie jener Aufzug im Tempel das Vorbild für die gleichen Momente in Idomeneus und der Zauberflöte, das Rezitativ des Oberpriesters für das gleiche im Idomeneus, das Orakel für das im Idomeneus und die Stimme der steinernen Bildsäule ist. Mozart war zu reich, um entlehnen zu müssen; ist aber einmal der spezifische Ausdruck gefunden, so kann man nicht ohne zu lügen von ihm abgehn. — Die Gegenfrage des Unterirdischen, von Posaunenhall umschimmert, ist ganz ruhig hervorgetreten, hat aber eben dadurch Alceste und das Orchester mit Schauer und Beben erfüllt,



in das stöhnende Rufe der Oboen, Klarinetten und Fagotte hineingreifen. Lange weilt Alceste, immerfort von diesem Tonbild umgeben, athemlos nach jedem Worte langend, mit Ohnmacht kämpfend, vor der unbeweglichen Gestalt des bleichen Dämons, — und nun hebt der Chor der unsichtbar bleibenden Geister des Schattenreichs seinen Gesang an*), vom Hall der Posaunen und rauher D-Hörner (neben Quartett und Oboen) umwittert, durchaus leise, und durchaus eintönig. Furien und Teufel haben Leidenschaft und Sprünge der Wuth, Selige wallen, vom Hauche des Ewigen angeweht, die Götter des Todes sind kalt, unwandelbar. Zweimal spricht der Geisterchor zu Alceste und mahnt sie, das Leben festzuhalten. Sie beharrt. Nun ist es entschieden, nun reisst der Todesgott sich herauf aus seiner Milde und Ruhe (Geigen und Bratschen bezeugen's) und schreit und schilt unter dem Schrei der Posaunen und den harten Streichen der Geigen und langt mit gierigen Armen nach seiner Beute. Dennoch kehrt er zur Milde zurück, da Alceste Aufschub, um Abschied zu nehmen, begehrt.

*) Beilage No. 16.

Alles ist entschieden, Alceste dankt todmüde; keine Kraft wird hier heraufbeschworen, denn keine kann noch frommen. Nur der Urgrund ihres Daseins, ihre Milde und Ergebung, kommt zum Ausdrucke. Sie bedarf der Ruhe; auch das Drama, auch der Hörer bedarf nach solchen Stürmen Ruhe und Beschwichtigung. Eine stille, trübe, wie Grabgesang den Aufruhr der Seele stillende Pantomime der Unterweltlichen (C-moll) schliesst. —

Benutzen wir den Ruhepunkt zu einem flüchtigen Rückblick auf die Modulation.

Alle Tonsätze der Oper standen in den schattigen B-Tonarten. Der Aufzug im Tempel hat die erste Kreuz-Tonart, das kindliche G-dur, für den Götterdienst des kindlichen Volks. Das Orakel ertönt in H-moll; hat man einmal die heisse Glut von H-dur empfunden, so liesse sich H-moll dunkler Lohe vergleichen. Der folgende Chor wendet sich nach G-dur zurück. Alceste's Arie hat B-dur; die rückkehrenden Flüchtigen treten schüchtern in G-moll auf, enden aber, zufrieden, sich sichergestellt zu finden nach Innen und und Aussen, im klaren, indifferenten C-dur. — Wir müssen es darauf ankommen lassen, welche Bedeutsamkeit man diesen Hinweisen zugestehn mag, so lange nähere Begründung fehlt.

Die folgende Scene spielt in der Königsburg. Der Freudenchor, in B-dur, ist breit ausgeführt, die Geigen sind munter genug, auch die Hörner (ihrer vier, in B und F) sind's, soweit ihr dumpfer Klang gewährt. Es ist Freude, vielmehr: es möchte Freude sein; das Vorangegangne und irgend eine leise Ahnung, sie setzen Dämpfer auf, daher der Chor auch nicht weiter kommt, keinen Aufschwung nimmt, vielmehr am Ende, wie schon in der Mitte, zu verrinnen scheint. Der folgende Tanz, ohnehin unbedeutend, widerspricht dieser Auffassung nicht; Evander in seiner Arie, fröhlich und gedankenlos wie ein Höfling, noch ein menuettartiger Tanz, die Wiederholung des Chors, — das Alles spielt vorüber; es ist ein Moment der Erholung, nothwendig für das Ganze, in sich selber ohne Bedeutung.

Nun beginnt die Tragödie wieder; allerdings der zweite, S. 353 karakterisirte Theil.

Im Secco-Rezitative treten Admet und Evander vor. Das Secco, die unterste Stufe, des Musiklebens, ist das Erglimmen; es deutet die Musikflamme an, noch wärmt es nicht; nur die Worte lenken zum Ernst des Vorgangs wieder ein; die Musik trägt sie blos. Hier war das Secco an seiner Stelle; doch auch hier hat es mehr Farbe, als ehedem, durch die aushaltenden Basstöne. Die ganze Lage der Hervorgetretenen hat etwas Gespanntes, Unbefriedigendes; Admet erfährt erst jetzt den Ausspruch des Orakels, beide wissen nicht, wer sich für den König zum Opfer dargebracht.

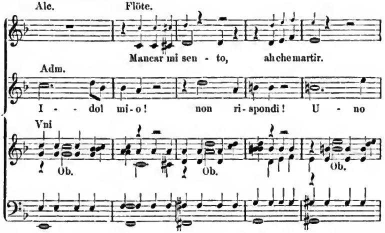
Nun tritt Alceste auf, und sogleich erwacht das Orchester zur Betheiligung, das Rezitativ wird begleitetes. Admet, in der Freude, genesen zu sein, mit Alceste leben, einst in ihren Armen sterben zu können, spricht mit Erguss; sie vermag nicht zu antworten, nur für sich seufzt sie: „Unglückliche, was werd ich sagen!“ Ihr Seufzer ist wundersam verschleiert; zwei Flöten



lassen still ihren hohlen heimlichen Hauch dahingleiten und die Worte der Armen umhüllen. Dann, bei seinen Worten, verstummen sie und treten erst nach sechszehn Takten bei ihren heimlichen Worten „Oh momento! oh dolor!“ wieder vor, wieder sanft aushallend und deckend, aber in höherer Tonlage $\left(\frac{\overline{\overline{f}}}{d}\right)$ also heller. Eben so sinnvoll mischen sich bei Admets Klage, den ihr Erbleichen, ihr Seufzen, ihre Blicke gen Himmel ängstigen, Oboen ein mit kurz anschlagenden tiefern Tönen. So sind Flöten und Oboen un-

gesucht Begleiter, gleichsam Sinnbilder Admets und Alceste's geworden.

Ihr Wechselspiel leitet das Rezitativ zu fester Form hinüber, in feinsinniger Führung eines richtigen Gedankens. Der Tonsatz, der sich hier bildet, führt zwei Stimmen, die des leidenden Paars, zusammen, ohne eigentlich Duett zu werden; es ist nur Wechselrede, bisweilen eng ineinandergreifende, nicht Zusammengehn, — eine rein dramatische Form, nur aus einer ganz bestimmt vorgezeichneten Situation hervorgetreten. Denn beide sind durch das Geheimniss, das noch nicht zum Ausspruche kommen kann, geschieden; Admet dringt heftiger und heftiger in sie, zu reden; sie verstummt, weil ihr Wort ihn in Verzweiflung stürzen muss. So redet er Anfangs achtzehn, sie zuletzt sechs Takte lang allein, wo beide zusammentreffen, —



ist es doch nicht Zweigesang, nur Wechselrede, die der letzten Silbe des Andern vorgreift.

Das Duett oder der Wechselgesang — immer mehr macht sich die Lähmung des Dramas (S. 353) fühlbar — kann nichts entscheiden, die Handlung nicht vorwärts bringen; es ist wohlgesprochen, feinsinnig gebildet. Schwung hat es nicht erhalten können, aus Glucks Hand nicht; ein anderer Komponist hätte es

mit erborgten Reizen oder vorgespiegeltem Pathos schmücken mögen. Das Rezitativ knüpft wieder an, Oboen und Flöten treten wieder in ihr bezeichnendes Mitspiel, namentlich bei Alcestes Betheuerung, „Ich bete dich an, ich werde dich (ewig) anbeten! das Grab wird meine reine Liebe nicht auslöschen können,“ die Flöten



auf dem hohlen tiefsten $\overline{es}$ im Einklange; nachher der Wechsel beider Instrumentarten mit der Wort auf Wort wechselnden Gegenrede der Liebenden, — das klar angeschaute orchestrale Motiv wird durchgeführt, weiter, als wir ihm hier folgen dürfen.

Endlich erfolgt denn die Enthüllung. Admet ist ausser sich; alles was Liebe und Verzweiflung dem edelsten, auf den Tod verwundeten Herzen auspressen können, findet in der Arie „No crudel, non posso vivere“ den vollsten und wahrhaftesten Ausdruck; die Melodie würde ohne Worte sprechen, und jedes Wort findet so vollgültigen Ausdruck, dass man es auch ausserhalb der Melodie nicht beredter aussprechen könnte. Hier kann man lernen, was im Gesangwerke volle Wahrheit ist. Nicht eine Melodie, die sich am Ausdrucke der allgemeinen Stimmung genügen und die Worte beihergehn lässt, wie sie eben mögen und können, — nicht ein zutreffender Ausdruck für jedes Wort ohne die Macht, der Stimmung des ganzen Vorgangs volle Rechnung zu tragen; — weder das Eine noch das Andre kann vollkommen wahr genannt werden, sondern das Zusammentreffen beider Momente und ihr Zusammenschmelzen zu Einem aus Wort und Ton gebornen Kunstwerke.

Dass, was wir kurzweg Melodie genannt, alles Musikalische in sich schliesst, versteht sich,

Wieviel hohe Momente wären noch hervorzuheben! vor allen der schwertreffende Trauerchor und Alceste's Arie. Aber was ist nun mit alle dem geschehn? — sie hat Abschied genommen, viel und lange; die That liegt hinter ihr, das dramatische Interesse hinter uns, es bleibt nur noch das elegische. Dies wird mit der vollen Ausführlichkeit, welche die einmal entwickelten Verhältnisse fodern, behandelt; die Bewegung auf der Bühne entspricht der hohen Feier der Tragödie. Aber, wie wir schon auszusprechen gehabt, das menschliche Gemüth vermag nicht, solchen Stillstand in elegischer Stimmung zu ertragen, und die Musik hat eben so wenig Töne finden können, in diese Reihenfolge von Momenten gleicher Stimmung Wechsel und damit Belebung zu bringen, wollte sie sich nicht mit Wort und Handlung in Zwiespalt setzen und geradezu zur Unwahrheit greifen. Dies letztere lag aber am wenigsten in Glucks Karakter, und so geht er gleichsam mit Resignation dem Dichter Schritt für Schritt nach, in den Einzelheiten gehorsam, wenn erst das Ganze angenommen und unabänderlich war. Er geräth damit — wie gern sähen wir uns hier widerlegt! aber gebieterische Pflicht ist es, die Ueberzeugung, wie sie auch sei, auszusprechen — bis dahin, wo die sonst so prägnante Kraft des Gestaltens versagt und der Gesang in eine Art von Psalmodiren, von gesangartiger Rede ohne eigentlich musikalischen Kern versinkt und da erlischt.

Wo aber die Macht des Drama's zurückweicht, bleibt immer noch die hohe Weihe der tragischen Feier.

Wenn Alceste nach Admets Entfernung sie zum nahen Tode zu schmücken gebietet, erhebt die Gefährtin mit schwerem Hineinfall des Orchesters zweimal die Klage und zweimal fällt der Chor



mit seiner und des Orchesters ganzer Schwere ein. Nach Alceste's Gebot, nicht die Götter anzuschuldigen, folgt, von einzelnen Stimmen ausgehend, die sanftere, von Mitgefühl durchdrungne zweite Klage des Chors, wieder in zwei durch Solo getrennten Sätzen. Der Gedanke liegt hier nahe, dass schon der Wegfall all' dieser Wiederholungen den Verlauf gekürzt hätte. Allein die Ungunst der Lage, in der Gluck sich befand, liegt tiefer, als dass ihr durch eine Handvoll Takte weniger hätte abgeholfen werden können, man hätte nur die letzte erhaltbare Bedeutung, die der Feierlichkeit, gefährdet.

Nun Alceste's Gebet an Vesta! Calzabigi ist verhängnissvoll Euripides' Fusstapfen gefolgt, und eben so verhängnissvoll hat Gluck sich gefügt. Wenn irgendwo seine dramaturgische Einsicht angezweifelt werden kann, — aber wie stark hat sie sich in hundert Zügen der Komposition erwiesen! — so ist es hier, überhaupt bei dieser Fügsamkeit in die einzelnen Vorzeichnungen des Dichters. Der antike Dichter konnte, er musste den Abschied von den Heiligthümern des Hauses geben; ihm kam der religiöse Gebrauch und

die Kürze des durch die Musik nur wenig gehemmten Wortes zu statten. Der neuere Musiker konnte, er durfte ihm dahin nicht folgen; Calzabigi-Gluck war zur Unzeit antik. Der Gesang „Vesta, tu“ tritt aus der Stimmung der Scene heraus, man muss ihm eine gewisse freudig-andächtige Erhebung beimessen. Die Melodie zieht sich weit hin, flüchtet sich endlich gar in das Orchester, während die Singstimme (nach den Worten „Ed in tetro vino allora“)



(der Text geht weiter: una madre così amante come quella, che mori“) abstrakt-deklamatorisch nebenhergeht. — Ergiebt man sich erst in diese Weise, so muss man anerkennen, dass Gluck sie durch die Orchesterfärbung wohl unterstützt hat. An die Stelle der Geigen sind Klarinetten getreten, zu ihnen gesellt sich Posaunenklang, vom Quartett wirken blos Bratsche und Violoncell mit (das letztere führt den Bass), so dass ein neuer und feierlicher Klang hervortritt, nicht unähnlich einer milden Orgelregistratur*) Sicherlich hat Gluck bei

*) Nicht unbemerkt darf bleiben, dass die Partitur eben hier nicht ganz klar erscheint. Obenan stehen zwei Systeme mit Pausen, die Violinstimmen. Unter ihnen beginnt die eigentliche Partitur, mit Noten ausgefüllt und hier erst mit der Ueberschrift Moderato. Hier zu oberst stehen zwei Systeme mit Violinschlüssel und der Ueberschrift „Chalamaux“, also die zwei Klarinettstimmen. Nun folgen zwei Systeme mit Altschlüssel und eins mit Bassschlüssel; über dem letztern steht „Posaun“, dasselbe Wort „Posaun“ steht über dem Basssysteme, zwischen beiden steht die Singstimme. Wir halten die beiden Systeme mit Altschlüssel für getrennte Bratschenstimmen (die Gluck und seine Zeitgenossen oft angewendet), welche sich mit den Klarinetten decken, dann das obere System mit Bassschlüssel für eine Posaunen-

der antiken Scene nicht an die Orgel gedacht; wohl aber kann der Klang, der schon in früher Jugend ihn gewiss mit Andacht durchschauert hat, hier aus dunkelm Grunde seiner Seele emporgetaucht sein.

Dem Solo schliesst auf seinem letzten Tone von Neuem der Chor „Oh come rapida“ an, diesmal gesteigert in F-moll versetzt. Dem Chor folgt der zweite Abschied, „Oh casto, oh caro nuzial mio letto“, den Alceste zu nehmen hat. Er steht wieder in F-dur, ist ohne Violinen, nur von zwei Klarinetten, denen sich ein englisch Horn zugesellt, Bratsche und Violoncell und einer Posaune*) begleitet und kann uns in dem bei dem ersten Abschiedsgesang' ausgesprochenen Urtheil nur bestärken. Auch hier haben Calzabigi und Gluck sich dem Vorbilde, das Euripides ihnen bot, anvertraut, ohne zu erwägen, dass weder unsere Musik, noch unsere Vorstellungs- und Gefühlsweise dem antiken Gang' unbedingt und ausnahmslos folgen kann; ein Irrthum, den wir dem Philologen eher nachsehn, als dem Musiker. Vielleicht ist Gluck zur Nachgiebigkeit gegen den Dichter dadurch bewogen worden, dass beide Solosätze ihm eine neue Schattirung für die allgemein waltende Stimmung darboten, eine fast freudige Erhebung im Gefühl der Andacht und in süsser Erinnerung. Nach dieser Seite hin hat er gethan, was der mehr rhetorisch betrachtende als seelisch bewegte und bewegende Text gewähren konnte. Uns scheint dieser Gegensatz von tieferer und erhellterer Wehmuth oder Trauer bei weitem nicht kräftig genug für dramatisch-musikalische Wirkung.

stimme, — und zwar für Tenorposaune, denn die Melodie (es ist die obere im Basse des Notenbeispiels) geht bis $\overline{g}$ (und zwar mehrmals) hinauf, nie unter f, und ist sanft und sangbar geführt.

Aber die „Posaun“ bei der Bassstimme? — Das Wort „Posaun“ scheint Zusatz in der Korrektur des Drucks, wahrscheinlich von Glucks Hand, und an der Basslinie wiederholt, wie die Tempobezeichnung auch. In der Regel wird, wie Alles italienisch geschrieben ist, Tromb und Tromboni gesetzt.

*) Hier ist abermals die Tenorposaune (bis $\overline{g}$ gehend) im Bassschlüssel notirt und mit „Bosaun“ vor ihrem System bezeichnet, auch beim letzten System mit nochmals „Bosaun“ vermerkt; eine Bestätigung unserer Lesart.

Dem Solo folgt jener von Einzelstimmen eingeleitete Chor, den wir S. 386 die zweite Klage genannt.

Die folgenden Rezitative mit dem Abschied von den Kindern, die hier wieder, wie in Alceste's erster Arie, die rührende Stimme der Unschuld vernehmen lassen, sind voll tiefempfundener Züge. So auch die grosse Schlussarie Alceste's. Allein die schwere Hand des dramatischen Stillstands! Vier und funfzig Takte lang (die Unterbrechung von einem Takt' am Schlusse des Vorspiels ungerechnet) wird diese Begleitfigur



in einem 55 Takte langen Andante-Satze vorübergeführt und muss natürlich Einförmigkeit verbreiten, wie viel Momente des Reizes und Gefühls auch der erst von der Oboe, dann vom Gesang geführten Melodie, dem Wortausdruck und der Modulation entspriessen. Es ist eine versteinernde und noch Thränen vergiessende Niobe. Ja, man kann den ganzen Gesang edel und gefühlt nennen; nicht in ihm, sondern in der Häufung all dieser stehenden Momente liegt das Drückende. Gluck hat sich dem Tode des Gedichts überliefert und büsst es. Man darf nicht auf Gräbern schlafen.

Aber sogleich ersteht er. Das Andante wendet sich vom leise beschatteten F-dur auf die Dominante und stellt seine Schlussworte (Ah, la madre mori) in das düstere C-moll. Und dies verwandelt sich mit dem Eintritt' eines neuen lebhaften Zeitmaasses in Dur (den Accord c — e — g), um nach F-dur zurückzuströmen. Hier hat er die Betäubung der Grabesluft abgeschüttelt und ersteht in seiner Kraft. Sein Wille siegt; in voller Energie des Rhythmus strömt Melodie und Rede





hier dahin, im Leid, in der Klage selbst richtet sich Alceste's Seelenmacht zu voller Heldengrösse auf und lässt das Orchester aufgähren und erbrausen, wie der gewaltige Reiter sein Ross. Und abermals ergiesst der Chor seine tiefe erste Klage: Oh come rapida. Damit schliesst der Akt. —

Fassen wir noch einmal die Vorgänge nach Admets Entfernung kurz zusammen:

1. Chor Oh come rapida, erste Klage, F-moll;
2. Rezitativ;
3. Chor, crudel preda, zweite Klage, F-moll;
4. Alceste's Scheiden von der Schutzgöttin des Hauses, F-dur;
5. Chor, erste Klage, F-moll:
6. Alceste's Abschied vom ehelichen Gemach, F-dur;
7. Chor, zweite Klage, F-moll;
8. Rezitativ und Arie Alceste's, F-dur;
9. Chor, erste Klage, F-moll.

wobei noch zu merken ist, dass die Chöre No. 1 und 3 nebst den vorangehenden Solosätzen wiederholt werden. Was bereits oben (S. 386) gesagt worden, hat jetzt volle Bestätigung erhalten. Die Ausbreitung des elegischen Moments und der Stillstand des dramatischen müssen zugestanden werden; Gluck hat überall gethan, was möglich war, ohne dass jener tiefliegende Fehler hätte vergütet werden können. Sehen wir davon ab, so wandeln die Scenen vorüber gleich den ernstsinnigen Gestalten eines hochfeierlichen Reigentanzes. Wenn das klassische Wort gilt, dass die Kunst uns von den Leidenschaften reinigen soll, indem sie uns über ihren Bereich hinaushebt, so ist das hier in der Reinigungsfeier des

zweiten Akts gelungen. Allein diese reinigende Weihe gehört nur dem freien Geist' und seinem selbsteignen Organ, dem freien Wort', an. Die Musik, die der warmen Welle des Blutes nicht entrathen kann, vermag hier nicht mitzugehn, nur sich zu opfern, —

Der dritte Akt ist die Fortsetzung des zweiten; nach dem Abschiede kommt das Scheiden. Wir wollen die Klagen Admets, die Scheideworte Alceste's, den grausen Herantritt der nun sichtbaren Todesgötter im Sturm des Orchesters, ihren entseelenden Gesang, nicht näher in Betracht ziehen, dürfen auch über die Klage, die von der Todesstätte sich weithin über das Land ergiesst, —



und sich nach den Ausführungen Ismene's und Evanders und beider Vereinter dreimal wiederholt, endlos zu wiederholen scheint, schweigen, auch von den Tönen schweigen, die das verklärende Er-

*) Der Chor auf der Bühne ist mit Diskant, Alt, Tenor und Bass besetzt, vom Quartett, Flöten mit beiden Geigen, einer Solo-Oboe mit der ersten Geige und zwei englischen Hörnern für die Mittelstimmen begleitet. Der Chor hinter der Bühne ist mit Alt, Tenor und Bass besetzt, nur von den Posaunen und Fagotten begleitet. In der Partitur ist erst „Fag.", dann „Fag. solo" vermerkt. Dies „solo" soll wohl nur andeuten, dass die Fagotte ohne Quartettbass (auf dessen System sie stehn) gehen; die Bassposaune mit einem einzigen Fagott verdoppeln, wenn man zwei hat, wäre grundlos.

scheinen des Gottes begleiten. Den Standpunkt der Oper und Glucks festzustellen, wenn dies nicht schon gelungen ist, sind diese letzten Momente nicht geeignet. —

Das war die Oper Alceste. Gluck hatte die Aufführung sorgfältig und wohlbedacht, wie immer, vorbereitet und geleitet. Die Rolle des Admet hatte er dem Tenoristen Joseph Tibaldi anvertraut, den er schon 1762 in Bologna als berühmten Sänger kennen gelernt, damals in seiner Oper Il trionfo di Clelia verwendet und später nach Wien berufen hatte. Tibaldi war zu seiner Zeit eine der schönsten Tenorstimmen Italiens, besass alles, was einen Sänger schätzenswerth macht, — nur keine Seele; er war einer der frostigsten Sänger. Nun hat er einige seiner höhern Brusttöne eingebüsst und kann sie nur durch ein widriges Falsett ersetzen. So kommt er zu der Rolle Admets. Und siehe da! seine Geberde ist anständig, frei, angemessen, angenehm, sein Minenspiel begleitet und unterstützt die Geberde, selbst sein stummes Spiel zeigt Richtigkeit der Empfindung und Einsicht, beweist dass er die Handlung innerlich mitlebt, an seiner Stimme wird nichts vermisst. Glucks Komposition und Glucks Leitung hatten ihn erhoben und verwandelt. Er stieg im Ruhm und der Liebe des Publikums höher, als je zuvor.

Die Rolle der Alceste war einer gebornen Wienerin, Frau Bernascosi (nach ihrem Mann', einem Italiener, genannt) anvertraut und wurde von ihr mit einer Wahrheit und Tiefe der Empfindung gegeben, die allgemeine Bewunderung erregte. Bisher war sie nur in leichten, komischen Partien aufgetreten und hatte durch ihren angenehmen Gesang und ihre biegsame, den Umfang von drei Oktaven umspannende Stimme gefallen. Alceste war ihre erste tragische Rolle und sie folgte dem Sinne des Komponisten so getreu, dass man sie unter allen damals bekannten Sängerinnen für die einzige hielt, die den Geist der gluckschen Musik aufzufassen

*) Sonnenfels gesammelte Schriften, Band V, Seite 176 und 182. Die Notiz ist am 15. Januar 1768, nach der sechsten Vorstellung der Alceste, gegeben.

und getreu wiederzugeben verstände. Besonders war man von ihrer Schlussscene zu Ende des zweiten Akts, und zwar von ihrer Darstellung des bewegten 6/8-Satzes ergriffen, den wir oben hervorgezogen. „Bei den Worten E il più fiero di tutti tormenti bezeichnete sie (rühmt man ihr nach) die Trennung mit der Bewegung gewaltsamer Entfernung; es war eine jener malenden Geberden, die dem Auge so deutlich sind, wie die Worte dem Ohr. Dann aber zuletzt, schoss sie, von ihrer Empfindung geleitet, ihren wilden gefühlvollen Blick auf Aspasia, liess ihn eine Weile unbeweglich auf ihr ruhen: dann aber, als das Gefühl der Nothwendigkeit der Trennung mächtig in ihr erwachte, warf sie sich dem Kinde an den Hals, umschlang es mit beiden Armen, als wäre dieser Augenblick wirklich vorhanden, und als könne sie den grausamen Moment fernhalten.“ — Der elegische Sinn des Akts scheint sie erfüllt und geleitet zu haben. So kam die Oper Alceste am 16. Dezember 1767 auf dem Burgtheater zur Aufführung.

Die Aufnahme war, wie sie bei einem sinnigen aber noch lange nicht von Glucks Idee durchdrungenen Publikum sein konnte. Denn Orpheus hatte gefallen, die Herzen bewegt, die Phantasie geweckt, aber noch lange nicht die Gewohnheiten und den erschlafften Sinn des Jahrhunderts besiegt. Und Alceste brachte noch weit höhern Ernst und machte noch eindringlichere Ansprüche geltend; Orpheus stand noch halb in Italien, Alceste ganz in Deutschland, unbeschadet des italischen Dichters und der welschen Sprache. Das Urtheil konnte Anfangs nicht anders, als getheilt sein. Gluck selber erzählte noch 1772 dem ihn besuchenden Burney, dass die Oper bei Gelegenheit der Krönung des römischen Königs zu Frankfurt aufgeführt worden sei und allgemein gefallen habe, — nur der Kaiserin Maria Theresia nicht. Darauf habe sie sie noch einmal gehört, und nun ihm eine Börse mit 100 Dukaten, dem Calzibigi aber einen Brillantring gesendet.

Sonnenfels*) schrieb schon nach der ersten Aufführung:

*) Im wiener Diarium No. 104 vom Jahre 1767.

„Ich befinde mich in dem Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Kastraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und ohne Flatterwitz! Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden!“ — Man sieht, er stand noch bei dem 5. Oktober 1762, bei dem Erscheinen des Orpheus, der das Wunderwerk vollbracht hatte. Von der andern Seite wurde gespöttelt: „Gewiss ist es erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu behelfen, und am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen! — Ich glaube gar, hier ist es auf Thränen abgesehn! wohl möglich, dass ich deren vergiesse aus langer Weile! — um zwei Gulden eine Närrin zu kaufen, die für ihren Mann stirbt!“ — Das ungefähr waren die Witzworte jener Tage. Und sie waren, wie Sonnenfels ausdrücklich bemerkt, nicht vom Paradies hergekommen, dem Sitze der Unbemittelten, sondern vom „adeligen Parterre.“ Der gute Sonnenfels! als wenn privilegirter Stand und Reichthum je das Privilegium der Bildung gehabt, oder auch nur erstrebt hätten!

Auch der nüchterne Klügling fehlte nicht, der sich von etwaigen Anregungen seiner Phantasie durch interessant angesetzte Blutigel wieder herzustellen suchte, der nasskalte Berliner Nikolai, dessen Familie unter tausend Namen noch fortwuchert und fortgedeihen wird, so lange die Welt steht. Der kam*), derselbe, der sich auch an Gœthe herangeschleimt, denn auch auf Wien und Gluck zu sprechen mit der breitlächelnden Freundseligkeit und dem kühlen Neid gleichmüthiger Mittelmässigkeit, die das Höchste und Niedrigste auf Ein Niveau zu bringen versteht. „Der Ritter Gluck (berichtet er) ist unter den wienerischen Tonkünstlern am berühmtesten; hat aber (aber!) obgleich in Wien so wie allenthalben höchst gepriesen, auf den musikalischen Geschmack daselbst, soviel ich habe bemerken können, keinen sehr merklichen Einfluss gehabt.“ — Nun lobt er allerlei, natürlich nicht ohne Aber. „Die Arie Misero,

*) Reise, 1781. Band 4. S. 524.

che faro ist mir unvergesslich, so wie viele andere einzelne erhabene Stellen. Aber ich gestehe auch, vieles wollte mir nicht gefallen (Geschmack, Gefallen waren damals noch Richter) verschiedenes schien mir sogar zweckwidrig. Im Ganzen schien es mir gar nicht, als ob mit dieser Form von Musik bisher ausserordentliche Wirkungen erreicht worden wären." — Besonders ungehalten ist er über die Behauptung, dass man glucksche Musik nicht verstehe, wenn sie nicht unter Glucks Leitung — will natürlich sagen: in Glucks Sinne — gehört worden sei; darüber eifert er acht Seiten lang, und steift sich darauf, er habe „die besten Stellen aus der gluckschen Alceste von den besten Sängern in Berlin in zwei Proben gehört," — also Einzelnes (denn Alceste kam damals in Berlin nicht zur Aufführung) und ausserhalb der Scene.

So ward Alceste von den verschiedensten, aber stets fremden Standpunkten angesehn. Wie konnt' es anders sein, da Gluck seinen eignen Standpunkt eben erst geschaffen hatte? Dennoch wusste das Werk sich die unbefangnen Gemüther zu erschliessen. Fast zwei Jahre lang ward in Wien Alceste ununterbrochen gegeben, ohne dass man eine andere Oper zu hören verlangt hätte.

Die Oper Paris und Helena.

Fassen wir die beiden Opern der neuen Richtung, Orpheus und Alceste, mit raschem Ueberblick zusammen: so muss die grosse Gleichheit der Aufgabe, die der Dichter in beiden dem Komponisten und sich selber gestellt, auffallen. In beiden Opern ist nicht der Kampf eines Karakters gegen einen andern, — was eigentlich den Begriff des Drama's macht, — sondern das Ringen einer Person, die streng genommen die einzig handelnde ist, gegen ein ausserhalb menschlicher Macht liegendes Geschick, gegen den Tod, der hier den geliebten Gegenstand schon ereilt hat, dort ihn in nächster Nähe bedroht. Die einzig mögliche Handlung beruht darauf, dass dem Heldenmuth und der Sangesgewalt des Orpheus, dass der heroischen Hingebung Alceste's allerdings die Macht gegeben ist, den Gegner Tod, diesen unfassbaren zweiten Handelnden, zu besiegen. Wieviel nun auch dem Dichter und Komponisten gelungen war, doch ist begreiflich, dass man aus diesem enggezogenen Kreise herausverlangte, dass man statt des über die Gränze des Menschenthums hinausreichenden Konflikts das Ringen von Mensch gegen Menschen unternehmen wollte.

Schon den Gedanken muss man, wie er auch ausgeführt worden sei, einen Fortschritt auf der Bahn nennen.

Er führte zu der Oper*)

Paris und Helena,

die bald nach der Aufführung der Alceste gedichtet und komponirt und im Jahre 1769 in Wien aufgeführt wurde. Der Dichter ist in der Partitur nicht genannt, wohl aber von Gluck selber in dem Briefe, den derselbe im Februar 1773 in den Mercure de France setzen liess. Es war Calzabigi, der Verfasser der vorhergehenden zwei Opern. Auch Salieri nennt Calzabigi als Dichter, seltsamerweise Schmidt weder ihn noch einen andern, obgleich er an andrer Stelle Glucks Brief mittheilt. Jedenfalls ist kein Grund, an der Autorschaft zu zweifeln; dass die Ordnung des Drama's in fünf Akte statt der frühern drei nichts dagegen beweiset, leuchtet gleich ein; der Dichter trachtete, seinen Stoff klarer zu gliedern.

Der Stoff ist die bekannte Entführung der Helena durch den Priamiden Paris. Paris hatte den Streit der drei Göttinnen um den Vorzug der Schönheit zu entscheiden gehabt und sich durch das Versprechen der Venus gewinnen lassen, dass dafür das schönste Weib der Erde sein werden solle; dieses schönste Weib war Helena. Paris erlangt sie; die Folge davon ist der trojanische Krieg und der Untergang Troja's. Die griechische Sage nennt Helena die Gemahlin des Königs Menelaos. Hiermit tritt Paris' Handlung sogleich in das schärfste Licht; er hat schwer gefrevelt, besonders schwer die Atriden verletzt; damit sind die furchtbaren Folgen durchaus gerechtfertigt und für die eifersuchtvolle Erbfeindschaft zwischen Asien und Europa sind persönliche Verhältnisse von hinlänglichem Gewicht geschaffen, wie die Dichtkunst ihrer statt abstrakter Völkerverhältnisse bedarf. Eigenthümlich lag im griechischen Bewusstsein selber der Gedanke im Hintergrunde, dass jenes Privatverhältniss mit Menelaos Gemahlin gar nicht wesentlich, sondern nur der scheinbare Anlass der unabwendbar herangewach-

*) Sie ist 1770 bei Trattner in Wien unter dem Titel Paride ed Elena dramma per musica, in Partitur herausgegeben worden.

senen Ereignisse sei. Denn die Sage hat bekanntlich zwei Gestalten. Nach der einen wird wirklich Helena von Paris nach Troja geführt und dort nach der Zerstörung der Stadt dem Menelaos zurückgewonnen. Nach der andern ist aber an die Stelle der Helena blos ein Scheinbild von ihr dem Paris zu Theil geworden; dies hat er nach Troja geführt, während die wirkliche Helena nach Herä's Anordnung durch Hermes entrückt und dem König Aegyptens zur Aufbewahrung für Menelaos anvertraut bleibt. Der tiefsinnige Aeschylus stellt in seiner Orestie den zehnjährigen Kampf, die Zertrümmerung Troja's, die grausen Schicksale des Atriden Agamemnon und seines Hauses vor Augen. Und dann, im Satyrspiel Proteus, das den Schluss der Orestie bildet, landet Menelaos nach siebenjähriger Irrfahrt auf der Vorinsel Aegyptens, Pharos, und empfängt da aus Hermes Händen die Gattin Helena ungekränkt zurück, während das von Troja zurückgeführte Scheinbild sich in Luft auflöst. Hiermit wäre denn dem troischen Kampf und allen seinen Folgen der triftige Anlass entzogen, die sterbenden und siegenden Kämpfer erschienen allesammt als Getäuschte, um ein Nebelbild kämpfende und die von der Tragödie so eben Erschütterten müssten sich als Angeführte empfinden, wenn nicht im Griechen über alle Täuschung hinaus das Bewusstsein der tiefern Anlässe jenes Kampfes gewaltet hätte.

Der Dichter der gluckschen Oper konnte sich hierauf nicht stützen, er hat es nur mit der wirklichen Helena zu thun; mit ihrer Entführung schliesst sein Werk. Da schien ihm der getreue Inhalt der Sage gegen das sittliche Bewusstsein verstossend, und mit Recht, weil Strafe und Sühne des Frevels in seinem Werke nicht zur Anschauung kommen können; nur Pallas Athene weissaget sie. Der Dichter mildert daher den Vorgang; ihm ist Helena, die Königin von Sparta, nicht Gemahlin, sondern nur Verlobte des Menelaos. Hiermit ist die Heiligkeit der Ehe gerettet, und nur die persönliche Kränkung des Menelaos bleibt bestehn. Dasselbe Gefühl ist wohl auch Anlass jener zweiten Gestalt der griechischen Sage. Dem Dichter muss, scheint uns, unbenommen sein, ebensowohl von der

Sage, wie von der wirklichen Geschichte abzuweichen, sobald er in seiner Idee triftigen Anlass dazu findet. Man mag jene Wendung nicht-antik finden. Aber wodurch wäre denn der neuere Dichter verpflichtet, antik zu sein? Er sei Dichter, — und Alles ist gethan. Die Sage ist einfacher und mächtiger, als die Umgestaltung; das ist gewiss. Aber sie konnte nicht bestehn, weil die sühnenden Folgen nicht zur Anschauung kommen konnten. Und damit scheint uns der neuere Dichter gerechtfertigt, wenn überhaupt der Stoff behandelt werden sollte. Aber ob der Stoff zu behandeln, ob er glücklich gewählt war, das bleibt die Frage. Die Entscheidung wird, wie immer, mit dem Dichter auch den Komponisten treffen.

Jedenfalls lag in diesem Stoffe der verführerische Reiz, zwei Völkernaturen und zwei Persönlichkeiten in entschiedenem Gegensatz' einander gegenüber zu stellen, in einem Gegensatze, der nach beiden Seiten anziehende Bilder darbot. Es treten feingebildete, feinsinnige, üppig und weichlich entwickelte, mit reichen Schätzen der Persönlichkeit und des Besitzes ausgestattete Asiaten in Gegensatz zu den rohern, aber sittlich und kriegerisch gekräftigten Bewohnern des unbegünstigtern aber auch nicht verweichlichenden Sparta. Es tritt gegen die reine, herbjungfräuliche, schwer zu gewinnende Tochter des Heldenlands jener Hirt von den Abhängen des Ida auf, der müssig und träumerisch hinter den Herden seines königlichen Vaters herschlenderte, von den Nymphen verstohlen beobachtet, die Töchter des Landes gewinnend und wieder verlassend, die Reize der Göttinnen mit Kennerblick wägend, der Diener und Schützling Aphrodite's und eben so sorglos wie sie um die dräuenden Folgen seiner Begehrlichkeit. Wohl konnte der zwiefache Gegensatz den Dichter wie den Komponisten anziehn. Wird er genügen, ein Drama zu gestalten? Sehen wir zu. —

Die Handlung beginnt am Meeresgestade. Wir haben den Blick auf Sparta, in der Ferne Schiffe, näher Zelte der Trojaner, mitten auf der Scene unter tempelartiger Rosenlaube die Bildsäule der Venus. Paris und die Seinen sind beschäftigt, der Göttin Opfer

zu bringen. Weihrauch, Tanz und Gesang. Der Chor fleht zu Venus empor, das Opfer nicht zu verschmähn, Paris günstig zu sein. Er selber ist ganz versenkt in Liebe und sehnsüchtigstem Verlangen nach Helena. Dreimal sendet er zwischen dem Chorreigen der Opfernden Blick und Stimme nach Ihr aus, für die, in der allein er noch lebt.

Ein Trojaner verkündet, dass Boten der Königin nahen. Paris sendet ihnen zu achtungsvollem Empfange Begleiter entgegen.

Jetzt tritt im spartanischen Gewande, unter dem Namen Erast — Amor im Geleite von Spartanern auf. Amor gilt der Helena und den Spartanern als einer der Ihrigen. Auch Paris empfängt ihn als solchen, ohne den Gott in ihm zu ahnen. Erast befragt Paris nach dem Zweck seiner Ankunft und Paris nennt sich als den Richter in dem grossen Streite der drei Göttinnen über den Vorzug der Schönheit; jetzt sei er gekommen, um der Königin, Helena, zu huldigen. Erast lässt gewahr werden, dass er seine Gefühle und Absichten kenne und macht ihm Hoffnung auf seine Unterstützung. Ueberrascht fragt Paris, woher er die Geheimnisse seines Herzens kenne, muss sich aber mit der Antwort zufrieden geben, dass Liebe sich nicht verbergen lasse. Noch einmal sichert Erast seinen Beistand zu und entfernt sich. Sein Gefolge bleibt, die asiatische Pracht zu bewundern, die Troer bereiten die für die Königin bestimmten Geschenke.

Das ist der Inhalt des ersten Akts. —

Der zweite spielt im Thronsaale. Erast schildert der Königin Paris Reize: ein so schönes Antlitz geb' es unter uns nicht; das blonde Haar, die rosigen Lippen, der schwimmende Blick, die sanfte Sprache, das bescheidne Erröthen, Alles wird angepriesen, so dass Helena den Vertrauten allzubereit zum Loben finden muss.

Nun tritt Paris selber ein, mit grossem Gefolge und Sclaven, die die Geschenke tragen. Paris redet Helena: „O Königin“ an, unterbricht sich aber, von ihrem Anblick überrascht. Beide sind im Anschaun des Andern verloren. Von Erast ermuthigt, fasst Paris sich, seine huldigende Rede zu vollenden, während Helena

dem Vertrauten, der sie befragt, entgegnet: diesmal hab' er Ursach gehabt, zu preisen, aber er solle schweigen. Paris gesteht, in seinem Ausspruch' über die drei Göttinnen geirrt zu haben, der Preis der Schönheit schwebe zwischen der Göttin von Cythere und Helena; sie aber lehnt bescheiden den Wettstreit mit Venus ab; die Geschenke asiatischer Pracht, obwohl geringgeschätzt hier zu Lande, seien ihr um des Gebers willen lieb. Sie wagt hinzudeuten auf mehr als eine Schöne, die nach seiner Rückkehr verlange, die um den Undankbaren, Treulosen den Himmel mit Gelübden bestürme. Damit will sie die Keckheit seiner Huldigung strafen; sie vertraut ihm nicht und Erast flüstert dem Paris zu: „Sie kennt dich, schweige!“ Helena verlässt den Fremden, der seine Hoffnung getäuscht, seinen Muth entschwunden sieht.

Das ist der Inhalt des zweiten Akts. Der erste hat Paris und die phrygische Weise, der zweite Helena und an ihr die spartanische Sitte gezeigt. Der dritte Akt stellt beide gegeneinander.

Im Pallasthofe treten Helena und Paris mit ihrem Gefolge auf; dem Gaste zu Ehren führen die Athleten unter Anruf des delischen Gottes Kampfspiele auf. Nach ihrem Schlusse begehrt Helena, Paris solle nun seinerseits ein Lied vortragen, sie wünsche durch ihn die süssen Harmonien Asiens kennen zu lernen. Paris stimmt einen Gesang der Liebe an, den er an Helena persönlich richtet. Helena ist betroffen, und da Erast bestätigt, dass Paris Worte ihr selber gelten, so bricht sie auf, sich zu entfernen. Paris sinkt mit dem Ausrufe „Weh mir Armen!“ nieder. Auf Helena's, auf Erast's Fragen klagt er über Beklommenheit, über Verwirrung, begehrt Hülfe, verliert die Besinnung. Helena ist selbst betroffen: „Kaum (spricht sie) erkenn' ich mich — ich finde keine Worte — zu meinem Verdruss fühl' ich Seufzer meiner Brust entsteigen und Thränen meine Augen füllen!“

Paris hat sich gefasst, bestürmt sie mit Vorwürfen, mit der Erklärung, er liebe sie, er bete sie an. Helena hat ihre Selbstbeherrschung verloren, bleiben will sie nicht, sich zu entfernen vermag sie nicht. Sie gebietet dem Knieenden, sich zu erheben, ver-

gebens erwart' er, dass ihre Tugend einer erheuchelten oder unsinnigen Liebe nachgeben werde. Sie weiset ihn entschieden zurück, gebietet ihm, abzureisen, und entfernt sich. Paris verzweifelt. — Die Athleten mit ihrem sieggekrönten Genossen kehren zurück und runden den Akt in kräftigerer Haltung ab.

Der vierte Akt spielt im Gemach der Königin. Sie hat von Paris einen Brief empfangen und liest daraus: „Mich leitet Venus bei meinem grossen Unternehmen, du bist als Lohn mir verheissen, Asien erwartet dich, dieser arme Strand, dieser dürre Boden ist deiner Schönheit unwürdig.“ Länger schweigen, meint sie, helfe nicht, zu dringend sei die Gefahr, ihr gekränkter Ruhm möge ihm antworten und ihn beschämen. Und nun schreibt sie ihm zurück: wenn Venus wirklich die Vermählung mit ihr ihm verheissen, wenn der Himmel wirklich um seinen Liebeswahnsinn Sorge trage, so habe doch sie ihre Hand einem Andern verpfändet und sei nicht gesonnen, zurückzutreten.

Indem sie den Brief durch Erast absenden will, tritt Paris ein. Erast giebt ihm den Brief und entfernt sich. Paris dringt von Neuem in Helena, bietet ihr seinen Dolch, ihn zu durchbohren. Sie schwankt, beruft sich wieder auf die Verlobung mit einem Andern. und auf Paris Frage: „Liebst du ihn?“ antwortet sie, sie achte den Verlobten, sie achte den Rath, den Befehl ihres Vaters; war es nicht Liebeswahl, die sie bestimmt, so fesseln doch jetzt Tugend, Pflicht, Nothwendigkeit, — kurz, sie schwankt, sie ist Paris geneigt. In seiner Gegenwart fühlt sie keine Kraft, ist sie dahingezogen, ihm ihr ganzes Herz zu eröffnen. Er entfernt sich, und noch einmal beschliesst sie, der Vernunft zu gehorchen. Sie wird es — hofft sie — können; aber ihr Herz ist erregt und getheilt.

Hiermit schliesst der Akt; die Entscheidung, sieht man, ist innerlich getroffen, sie muss nur noch ausgesprochen und vollzogen werden. Das bringt der fünfte Akt.

In den Gärten des Königshauses treffen Erast und Helena zusammen. Er verbirgt ihr nicht, dass er dem phrygischen Prinzen zugethan sei, der sich jetzt von Neuem den Winden, dem Unge-

witter preisgebe; schon seien die Segel gespannt, schon habe er ihm Lebewohl gesagt, um in die Heimath zurückzukehren und sich da zu trösten. Dies entzündet Helena. Sie empört sich über den Betrug, über die Verrätherei über die schwarze Treulosigkeit, die an ihr begangen werde, sie schilt die Einfalt der Frauen, die die Gefahr nicht erkennen. Sie will die Schiffe verbrennen, und dann soll der Treulose vergebens um Mitleid flehen.

Da tritt er ein. Der über die verrätherische List erzürnten Helena und dem Paris giebt sich Erast nun als Amor zu erkennen. Vergebens erscheint jetzt Pallas, vergebens mahnt sie ab und weissaget das unvermeidliche Unheil. Die Liebenden sind untrennbar vereint. Die letzte Scene zeigt am nächtigen Gestade die troischen Schiffe festlich erleuchtet. Die Abfahrt erfolgt unter frohschallendem Gesange.

Das ist die Oper Helena. Wie weit der Dichter von den antiken Anschauungen und Formen abgewichen, das zu untersuchen lohnt nicht der Mühe; es ist handgreiflich. Wenn er nur den Foderungen des Drama genügt hätte! dann wollten wir uns eben so willig seiner Leitung überlassen, als der muthwilligen Laune Shakespeare's in Troilus und Kressida, dem ausgelassensten Spiel mit den Karakteren des Alterthums. Allein dem ist nicht so.

Der Gegensatz der Persönlichkeiten und Volksstämme ist gewonnen. Aber Handlung, eine für ein Drama genügende Handlung hat sich nicht ergeben können. Die Liebe des Paris, — ohnehin in der Luft schwebend, da er liebt, bevor er noch den Gegenstand seiner Liebe gesehn hat, — wirbt mit Worten, nichts als Worten, um Gehör; Helena, durch den ersten Blick auf Paris gewonnen, widersteht schwach, bald gar nicht mehr. Von thatsächlichen Hindernissen ist nichts, als die kühle Verlobung mit einem fernbleibenden, ungeliebten Manne zum Vorschein gekommen; die ganze Oper wäre, die Vornehmheit der Personen bei Seite gelassen, nichts, als eine ganz alltägliche Liebeswerbung, wie deren zu Tausenden erlebt werden. Allein es will schon etwas bedeuten, wenn der Werber Paris heisst, um den Asien in Flammen aufloderte,

und die Umworbene Helena, der Liebling Homers, das Idol der Schönheit bis auf diese Stunde. Das steigert die Bedeutung des Vorgangs und muss Dichter und Komponisten erheben, wofern sie nicht an ihrem Stoffe lächerlich werden wollen.

Dies also ist der Kern des Drama's. Er konnte aufgeputzt, verschönt, geadelt werden, — und das ist geschehn: im ersten Akte durch das Opferfest, im dritten durch die Kamfspiele der Athleten, im fünften Akte durch das Erscheinen Athene's und ihrer Begleitung in den Wolken. Allein der Aufputz kann nur zerstreuen, nicht die innere Leere in einen gehaltvollen und antheilwürdigen Vorgang umwandeln. Dazu kommt, dass Pallas Athene sowohl wie Erast-Amor leere Maschinerien sind. Die Göttin steht mit ihrer vergeblichen, allzuspäten Warnung und Bedrohung ausserhalb des Drama's; sie wirkt nicht in ihm, und ihre Drohung wird künftig, nach langen Jahren, nicht im Drama vor unsern Augen sich erfüllen. Gott Amor ist diese landläufige Allegorie, die der Liebe aufhelfen soll, wo diese keinen eignen Anhalt im Leben hat; er ist nur der sichtbare Vertreter jener leichtfertigen Verheissung, durch die Venus den Phrygier entzündet und Alles in Verderben gestürzt hat.

Zu diesem hohlen Puppenspiel tritt wundersamer Weise Gluck mit der treugläubigen Unschuld und Unbewusstheit eines Kindes. Vier und funfzig Jahre war er alt geworden, und er konnte sich noch glaubenvoll hingeben, und seinem jugendlich gebliebenen Künstlergemüthe konnten die geschnitzelten Papierblumen sich beleben, duftige Kelche dem Entzückten öffnen, Leben und Wonne ringsum verbreiten. Merkwürdig langsam, Fuss für Fuss ist der Fortschritt Glucks und durch ihn der Oper. Aber auf jedem Schritte trägt und segnet ihn die treue Widmung an seinen Lebensberuf.

Allerdings muss er auch büssen für jeden Irrthum und Mangel an Erkenntniss. Jetzt wieder muss er diese Oper, die er aus liebendem Herzen geboren, nach kurzem Glanze dahinsinken sehn in Vergessenheit. Er selber zerpflückt den reizvoll reichen Kranz und streut seine Blüten dahin und dorthin. Welche Lehre für Musiker, wenn sie lernen wollten!

Die Komposition.

Wenn wir die Komposition der Oper gerecht würdigen wollen, müssen wir unser Urtheil über das Gedicht einstweilen bei Seite lassen und uns ganz auf Glucks Standpunkt versetzen; dann erst werden wir die Tiefsinnigkeit seiner Anschauung ganz ermessen können, die bis auf diese Oper hin ohne Beispiel war.

Zunächst benutzt er den glücklichsten Zug in der Zeichnung des Dichters, um ihn zu farbenreichem Lebensbild' erblühen zu lassen; das ist der Gegensatz, der im Karakter beider Nationalitäten und der zwei Hauptpersonen hervortritt. Indem aber Gluck diesen Gegensatz fasst, veredelt er ihn zugleich.

Die Phrygier erscheinen in ihrer Weichheit, der Folge ihres Klima's und ihrer Lebensweise; aber ihr Karakter zeigt vielmehr reine Kindlichkeit und Unschuld, als Weichlichkeit oder Zerflossenheit; man muss sie liebenswürdiger finden, wenn man die Spartaner mehr achtet. Von diesen treten übrigens nur die Athleten auf, die Kämpfer von Beruf.

Dem Paris hat der Dichter Züge geliehen, die geradezu verweichlicht und weibisch zu nennen sind; der Gipfel ist jener Moment, wo er, der Ohnmacht nahe, Beistand begehrt. Man muss der Worte Gervin's*) denken, die auf so manchen Opernkarakter

*) Geschichte der deutschen Dichtkunst I, 327.

anwendbar sind: „ . . . . . wenn die Liebe das ganze Wesen eines Mannes im eigentlichen Sinne dauernd beherrscht, dann verleugnet er seine Mannesnatur und geräth in die Sphäre des Weibes, das von diesem Einen Gefühle sein ganzes Leben bestimmen lässt.“ Jener äusserste Moment im Karakter des Phrygiers fällt zum Glücke dem Rezitativ anheim, und so ist es Gluck möglich geworden, nur auf die zarteste, innigste Liebe, die seinen Paris beseelt, einzugehn und ein überreiches Bild dieser unergründlichsten und unausschöpflichsten aller Leidenschaften zu geben.

Dies ist ein sehr beherzigenswerther Umstand im Leben des Tondichters. Die geweihte Liebe des Gatten und der Gattin hatte er in Orpheus und Alceste gesungen, den Sturm der Leidenschaft sollten spätere Werke schildern; hier ist es die rein auf sich selbst beschränkte, in sich selber beruhende Liebe, die ihm als Aufgabe gesetzt ist. Und er giebt sich ihr ganz hin, lässt sie schrankenlos, unerschöpflich, wie sie ist, gewähren. So war ihm beschieden, — was keinem andern Komponisten zu Theil geworden, — die Liebe in den wesentlichsten Phasen zur Anschauung zu bringen.

Dem Paris gegenüber steht Helena. „Ich habe“, sagte später J. J. Rousseau zu dem Dichter Corancey*), „viel italienische Partituren gesehn, in denen sich ächt dramatische Stücke finden. Aber Gluck scheint sich zum Gegenstande seiner Studien gemacht zu haben, dass er jede seiner Personen in der Sprache reden lässt, die für sie passt, und dass er sie in dieser Sprache erhält. Er hat sich sogar zu einem Anachronismus verleiten lassen. In die Rolle des Paris hat er mit dem glänzendsten Aufwande den höchsten Grad von Weichheit gelegt, dessen die Musik fähig, über Helena dagegen eine gewisse Strenge verbreitet, selbst wo sie ihre Liebe zu Paris ausspricht. Er hat den Phrygier und die Spartanerin zeichnen wollen; aber erst Lykurg gab Sparta jene Strenge der Sitten und Sprache.“

Corancey, dem wir die Nachricht entnehmen, theilte Rousseau's

*) Journal de Paris. 1788 No. 231.

Ausspruch Gluck mit. Dieser liess Rousseau für die aufmerksame Theilnahme danken und sagen: er habe der Helena diese Sprache gegeben, nicht, weil sie Spartanerin sei, sondern weil sie bei Homer selbst diesen Karakter hat. „Sagen Sie ihm (fügte er zu) um die Sache mit Einem Wort auszudrücken, dass sie von Hektor geachtet wurde.“ *)

Wieviel an dieser etwas gedrehten Erläuterung Gluck zugehört, wieviel der Absicht, den guten deutschen Musiker recht litterarisch-stattlich herauszuputzen, wissen wir nicht. Rousseau hat die Karakterzeichnung in Glucks Oper wohl aufgefasst, aber in seiner Bemerkung des angeblichen Anachronismus, wie uns scheint, fehlgegriffen. Lykurg wäre wohl ein schlechter Staatsordner gewesen, wenn er seine Gesetzgebung auf etwas Anderes gegründet hätte, als auf die Natur seines Volks und Landes; die Spartaner waren schon vor ihm Spartaner, und seine Gesetzgebung konnte ihnen nur ihre Art zum Bewusstsein bringen und befestigen. Auch kann der Dichter seine Karaktere nicht nach dem Datum organisiren; er hat typische Karaktere zu bilden, bleibende Inbegriffe, in denen sich die grossen Faktoren der Geschichte kundgeben, nicht die Zollmaasse der Chronologie. Wie man übrigens über das Alles urtheilen mag, uns scheint schon dies für den Tondichter bezeichnend und hoch ehrend, dass er Anlass zu solchen Erörterungen gegeben hat. Auch wollen wir, wieviel das Gedicht vermissen und tadeln lasse, dem Dichter doch danken, dass er dem Musiker zu solcher Schöpfung die Hand geboten.

Betrachten wir endlich selber Glucks Werk.

*) Nicht gerade das ist in Homer zu lesen, nur Hektor's milder Sinn wird von Helena (Ilias 24. Ges. V. 766...) gepriesen.

. . . . nie hört' ich von dir nur ein Wort im Bösen, noch Unglimpf.
Ja, wenn ein Andrer im Hause mich anfuhr unter den Brüdern
Oder Geschwistern des Manns und stattlichen Frauen der Schwäger,
Oder die Schwäherin auch, denn der Schwäher ist mild wie ein Vater!
Immer besänftigtest du und redetest immer zum Guten,
Durch dein freundliches Herz und deine freundlichen Worte.

Den ersten grossen Fortschritt thut die Komposition in der Ouvertüre. Wenn wir die zu Alceste die erste Ouvertüre zu einer Tragödie nennen durften, — wobei noch unentschieden blieb, zu welcher Tragödie, — so ist die Ouvertüre zu Paris und Helena die erste, die sich in unmittelbaren Bezug zu dem Drama setzt, das folgen soll; man sieht, dass Gluck Schritt für Schritt aus dem Unbestimmten zu bestimmter Karakteristik vorschreitet; auch diesmal ist er noch nicht am Ziele.

Drei grosse Bilder entrollt er vor unsern Augen, und dazu verwendet er drei Sätze. Hiermit tritt er der alten Symphonieform wieder näher. Aber die Sätze sind formell nicht getrennt, — jene alte Form ist also nicht wiederhergestellt, — und der Inhalt der drei Sätze ist kein willkürlicher, sondern steht in nothwendiger Beziehung zu dem Inhalt des Drama's und stellt einen innerlichen Zusammenhang der Sätze unter einander dar.

Der erste Satz tritt mit Trompeten und Pauken und vollem Orchester auf,

Allegro maestoso. *)



*) In der Partitur ist das Zeitmaass nicht angegeben; der Inhalt rechtfertigt wohl unsre Ueberschrift.



voll Prunk und Hoffart und voll Eindringlichkeit; Seufzer und Flehen scheinen sich (piano molto) einzumischen und im unermüdlichen Andrang, wie der Leidenschaft Art ist, sich zu steigern. Diese beiden Momente wechseln mit einander, werden hin und her gewendet, in mancherlei Wandelung durchgelebt, — oder, nach technischem Ausdrucke, verarbeitet, ohne dass es zu einer bestimmt geordneten Sonderung in Haupt- und Seitensatz käme, die beide zu wirklichen einander entgegenstrebenden Gegensätzen erhöbe. Zuletzt bemächtigt sich, wo man die Rückkehr zum Anfang (den dritten Theil) zu erwarten hätte, der Bass mit einer Wendung nach As-dur des ersten Satzes,

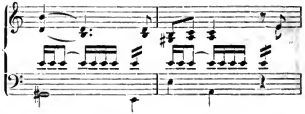


und führt ihn in vorstehender Gestalt durch mehrere Tonarten nach A-moll.

Hier knüpft der zweite Satz der Ouvertüre,

Moderato con espressione.





weich, zaghaft an; bezieht sich der kleine Satz, bezieht sich die unaufhörlich nagende Bratsche auf Helena's Nachgedanken? auf Rene? Jedenfalls hat beides wenig Bestand, die Entscheidung ist bald getroffen.

Der dritte Satz schliesst mit vollem Orchester



an; laut verkündet er die freudeprunkende Heimführung, sanfte Flöten (man denkt an die weichlich üppigen lydischen Flöten des Alterthums) mit dem Spiel der Hörner und Fagotte regen süsse Heimlichkeit, bräutlich Erbangen an, winken nach Kránae's Au'*) hin. Und in freudigem Jubel, weit hinaustönend im Erzklang der Hörner und Drommeten, schliesst das Ganze glanzvoll und lebensmuthig ab. Die Zukunft und Minervens Verkündigung, — wer denkt an sie? sie liegen weit ausserhalb des Drama's.

Der Inhalt der Musik ist — wohlzumerken! nach unserm heutigen Maasse gemessen, das heisst nach einem Fortschritte von hundert Jahren und den Wunderthaten Haydn's, Mozarts und Beethovens, die drei Jahrhunderte bedeuten — nicht reich und nicht tief zu nennen. Wie fein hat Haydn auszuzeichnen verstanden! wie

*) Ilias III, 445.

viel hat Mozart zur Sache und neben der Sache zu sagen gehabt! Wie tief hat sich Beethoven in die vordem verhüllten Geheimnisse der Tonwelt versenkt, ist als der ächte Faust dieser Welt hinabgestiegen zu den Müttern, zu den Urquellen des Tonlebens! Von alle dem weiss Gluck nichts und hat Gluck nichts; es wär' ein widerhistorisches, Alles verwirrendes Verfahren, von einer Zeit zu begehren, was erst die spätere Zeit hat bringen können.

Aber Gluck hat auch nichts weiter gebraucht, als was er gehabt und gegeben. Was zu sagen war, hat er vollkommen befriedigend ausgesprochen; und alles, was spätere Zeit zum Vorschein gebracht, hätte hier nur verwirren können. Jeder Sachkundige kann sich leicht vergewissern, dass dieses Wort nicht eine zu Gunsten Glucks gewagte Behauptung, sondern buchstäblich auf ernster Ueberzeugung beruht. Es ist nämlich dem Mann vom Fach leicht, alles in späterer Zeit erst Gefundene oder Vervollkommnete, — reichere Instrumentation, bunteres Spiel der Weisen und Farben, festere Gestaltung der Themate und des ganzen Baues, — der gluckschen Ouvertüre hinzuzudenken oder zu verleihen. Dann wird er, wie wir, erkennen, dass das Alles nicht fördern, sondern nur stören könnte.

Glücklich bereitet diese Ouvertüre durch den Gegensatz, den sie dazu bildet, auf die Einleitung der Oper vor. Nach den muthig herausfodernden Schlussfanfaren der Ouvertüre enthüllt der gehobene Vorhang den Blumentempel Aphrodite's und ihren Altar, von den opfernden Troern im Feiertanz umzogen. Mit Harfenklang leitet das Quartett (pizzicato) leicht und anreizend ein liebliches Chorlied ein*),

*) Der ganze Satz ist später von Gluck in die französische Bearbeitung der Alceste übergegangen, so ungehörig, wie man in Rom etwa Minerva zur Mutter Gottes, zur Dulderin Maria gemacht hat.



von kindlich-unschuldiger Einfalt. Anmuthig und heiter singen die Blumenbekränzten, sinniger schliesst ein Solo an, vom Bogenspiel des Quartetts, Oboen und Fagott leise begleitet; lenkt aber zur Melodie des Reigens (die schon auf einem aushaltenden Halbschlusstone, d, harfenartig anklingt) zurück. Der Chor wiederholt, ein zweites Solo folgt und führt in derselben Weise, wie das erste, zur abermaligen Wiederholung des Chorsatzes. Niemals ist Zartheit und Adel in einem Chorsatz inniger verschmolzen worden; so nur konnte vor Aphrodite's Altar geopfert und für den Liebebethörten ihr Beistand erfleht werden.

Wir nehmen an*), dass Paris bis jetzt seitwärts, „auf weichem Lager hingestreckt" (wie Homer ihn öfter zeigt) geruht habe, seiner Sehnsucht einzig hingegeben; denn sein Wort richtet sich nicht an die Göttin, der geopfert wird, sondern an Helena, die er noch nie gesehn und der doch all' seine Gedanken hingegeben sind. „O, meiner süssen Glut ersehnter Gegenstand", hebt er an, „die Luft, die du athmest, endlich athm' ich sie! .... Die Worte sind innig, die Komposition**) giebt unendlich mehr, als der Dichter hat geben können. Sie ist nicht blosser lyrischer Erguss eines zärtlich liebenden Herzens, wie man deren schon öfter gehört; sie ist ein Karakterbild, und zwar ein so bestimmt und treffend gezeichnetes, dass es nur für diese Persönlichkeit, in diese Verhältnisse passt.

*) Das Weilen in der Melodie der Arie überredet uns, anderer Gründe zu geschweigen.

**) Wir geben sie unter den Beilagen als No. 17.

Weichlich hingelagert zeichnet sie den von den Lüften seiner Heimath, von den Nymphen und Göttinnen selbst umschmeichelten und verzärtelten Jüngling, der so oft schon in den heimlichen Büschen des Ida Schönheit und Liebe geträumt und sich nun auflöset im Gedanken an das schönste Weib, das die Göttin ihm beschieden hat. Zärtlich, weichlich — und doch durchaus edel, wie dem Königssohn und dem Preisrichter der Götterschönheit ziemt, bewegt seine Seele sich und sein Gesang; er schreitet vor zur Erhabenheit, so gewiss ist es wahr, dass volle Hingebung, gleichviel woran, Gefühl und Persönlichkeit adelt.

In G-moll hat er gesungen, in B-dur führt das Orchester pizzicato jenes Chorlied wieder vor, das zuvor in G-dur erklungen war.

Zum zweitenmal sendet Paris schwärmerische Liebesworte nach Ihr aus, die einzig seine Seele füllt. Er hat sich erhoben, und erhoben richtet sich sein Gesang empor, die Flammen der Liebesbegeisterung schlagen hoch auf. Aphrodite's Tauben ruft er herbei, sie sollen mit leichtem Fittig auf den Winden herbeieilen, die rosengezügelten, ihm zum Beistande. Der Gesang schwingt frei und kühn, weithinschallend sich empor.

Ganz verwandelt zeigt sich der Sänger, der zuvor zart, zagend, bang seine Worte kaum hervorseufzte, hier; die Liebe, die zuvor ihn beklommen gemacht, weckt mit dem Verlangen kühnen Muth; seine Weise ist muthig geworden, schwungvoll, einschmeichelnd, es ist der reiche Flor aller Kräfte, über die die Liebe gebietet, wundergleich in Einem Augenblick' erschlossen*). Das Orchester wiederholt den Hymnus der Liebe zum schwungvollern Reigen der freudig erhobenen Opfernden.

Und zum drittenmal erhebt Paris sein Lied. „Geliebter Strand, an dem so oft die Geliebte sich heiter erging, ihr Bächlein, wo sie sich spiegelte, wenn sie das Haar sich mit Blumen schmückte, ... sagt mir, wo sie weilt," — ein Lied unruhig wogenden, nicht mehr zurückzudrängenden Verlangens.

*) Wir geben den Gesang als Beilage No. 18.

Ein Troer unterbricht den Gesang mit der Nachricht (Rezitativ) dass Botschaft von der Königin nahe; hiermit also ist diese Scene abgeschlossen. —

In der That, es gehörte Muth dazu, diese Komposition zu unternehmen, und künstlerische Macht, einer ununterbrochenen Kette von vier — oder, vollständig gezählt, von zehn Sätzen nahverwandten, und zwar zarten Inhalts gewachsen zu sein; die Aufgabe war durch den Umstand noch erschwert, dass Paris — Diskant singt, also noch weicher erscheint, und mit den zwei Solosätzen des Opferchors gleichsteht. Dazu sind seine Arien, wenigstens die zwei ersten, eher lyrischen als dramatischen Gehalts, in sofern sie nicht einer bestimmten Situation des Drama's angehören; nur die dritte schliesst sich dem Drama an, da sie durch dessen Fortbewegung betroffen wird; für die andern konnte oben nur das geltend gemacht werden, dass sie Karakterbilder, also nicht rein-lyrischen Inhalts seien. Die Schwierigkeit der Aufgabe liegt aber nicht in einem zufälligen Fehlgriffe des Dichters, sondern wieder in der Wahl des Stoffs, der nichts als die für sich seiende, sich selbst überlassene, thatlose Liebe darbot. Immer wieder werden wir darauf hingewiesen, dass im ersten Beginnen, in der Stoffwahl, die Entscheidung über das werdende Kunstwerk liegt.

Oder hätte, was Dichter und Komponist in drei Arien vertheilen, bei erhöhter Energie in eine einzige Arie zusammengedrängt werden können? ist das nicht in Mozarts Arie „Konstanze!" geschehn, in der Belmonte seine volle Liebesglut ergiesst? — Der Unterschied ist der, dass Mozarts Arie nur ein Brennpunkt ist in Belmonte's Leben; nicht die Liebe, sondern die Rettung Konstanze's ist die Aufgabe der Oper. Paris aber lebt in der Liebe, ist und fühlt nichts als Liebe. Dies muss zur Anschauung kommen; er würde noch zehn Arien mit diesem einzigsten Inhalt seines Lebens füllen, wenn er nicht unterbrochen würde.

Was für diese Aufgabe geschehen konnte, hat Gluck in bewundernswürdiger Weise gethan. Jeder dieser vier Sätze ist für sich ein vollkommenes Karakterbild, sie zusammen zeichnen die

Phrygier und diesen Paris nach dem Leben und in höchster Liebenswürdigkeit; jede dieser Arien ist dabei für die Stimme wie für die Seele wundervoll gesungen, weich, elegisch wie Italiens süssester Traum. Das Orchester tritt in der einfachsten Weise auf, und lässt dabei nirgends etwas vermissen. Das Chorlied wird, wie wir schon gesagt, vom Quartett harfenartig, die Solosätze werden mit Bogenspiel, Oboen und Fagott begleitet; dort schallt der Stimmenchor um so weicher und voller hervor, hier helfen die einfachen Bläser und der saftige Bogenzug der einzelnen Stimme auf; der einfache Gegensatz genügt, das Ganze anmuthig zu färben. Die erste Arie wird fast ausschliesslich vom sanftbewegten vollen Saitenspiel getragen; nur eine einzelne Oboe mischt sich gleich einer fürbittenden Stimme mit einzelnen gefühlten Worten schüchtern ein, nur dreimal und auf wenig Töne beschränkt; bei den bedeutungsvollern Momenten des Textes, — bei al fin respiro, bei der erhebungsvollen Wendung nach B-dur (Ovunque il guardo io giro) und andern ruht das Orchester von seiner Bewegung, damit nichts das Wort des Liebenden störe. In der zweiten Arie ist das Orchester eben so einfach, aber dramatisch näher betheiligt, wie der Fortschritt der Situation erfodert. Es ist muthig eingreifend (besonders die erste Violin) zu Anfang, spielend und kosend bei co' freni di rose, ermuthigend bei il volo spiegate, lässig spielend, leicht aufflatternd bei battendo su venti, es ist in jedem Augenblicke das Spiegelbild der Vorstellungen, die nach einander in Paris Phantasie auftauchen. Dazu genügt wieder das Quartett; nur ein Solo-Fagott unterstützt, wo es nöthig ist, die Bratsche. Wir wenden uns nochmals (S. 411) an die Fachmänner und fragen sie: ob man all' diese Sätze mit den spätern Orchesterweisen verbessern könnte?

Bei dem Reigen, der dieser Arie folgt, tritt die Oboe an die Stelle der Singstimme und führt ihre ganze Melodie durch. Dass im Allgemeinen der Singgedanke nicht wörtlich für Instrumente passt, da das erläuternde und helfende Wort wegfällt, dass er für das Instrumentale umschrieben und sonst verwandelt werden muss,

kann hier nicht zur Geltung kommen. Paris emporflügelnde Weise hat den Reigen geweckt; sie muss ihn führen.

Erst bei dem dritten Gesange des Liebenden schwillt der Odem des Orchesters, wie die Brust des Sängers. Aber auch da genügen neben der wogenden Bewegung der Geigen die gehaltenen Töne zweier Bratschen- und einer Hornstimme; der Bass festigt in Viertelschlägen den Takt.

Nun tritt also Amor auf im spartanischen Gewande, unter dem Namen Erast, mit Gefolge von Spartanern, Amor, Diskantstimme, von einem Mädchen dargestellt, mit dickem schwarzgrauem Barte, dickem wildem Haargelock, in schweren Gewaffen zu denken. Eine Einleitung zum Rezitativ, führt den seltsamen Boten ein, Maestoso, in übertriebner Grandezza, die über sich selber stolpert, offenbar burlesk. Dann kräht der Gott sein „Stranier, la mia Regina . . ," in hoher Stimmlage, und Paris antwortet bescheiden. Aus der Unterredung entspinnt sich ein Duett, in welchem Paris den angeblichen Erast ganz verwundert fragt, woher er seine Herzensgeheimnisse kenne? —





ein Duett, durch und durch belebt und anmuthig geführt, durchaus duettmässig, beide Stimmen gut beschäftigt, wohl dialogisirt, gelegentlich recht entschieden in Gegensatz gebracht. Bis zu ihm hin wüssten wir in keiner Oper Gleiches aufzuweisen.

Dennoch muss von hier an die Oper sinken, sie ruht auf allzu lockerm Grunde. Amors Arie, in der er nochmals seinen Beistand verspricht, ist zwar Affettuoso überschrieben, aber nur Menuettenstyl, artig, weiter nichts. Gluck hat es wohl gefühlt; er bläst das Dings auf mit Flöte, Fagott und Hörnern und Geigenoktaven, — vergebens! staffirt Gott Amor mit ein Paar Soubrettenpassagen, — vergebens. Breites Ballet (die Spartaner begaffen die fremdländischen Herrlichkeiten) füllt die Scene, lässt den Geist leer.

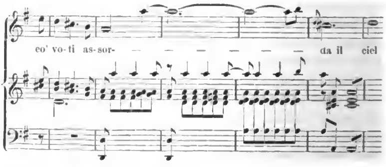
Jene erste Scene, — das war der erste Akt; in sich unendlich viel, für einen Akt unendlich wenig. Hier war das Schicksal der Oper entschieden.

Der zweite Akt bringt vor Allem eine Masse von Rezitativ; es muss viel und breit geredet werden, weil nicht gehandelt wird. Auf die grosse, mit Huldigungen nicht sparsame Rede des Paris weiss Helena sich nicht anders sicher zu stellen, als durch halb nach Spott und halb nach Abfertigung (vielleicht auch nach heimlichem Verdruss) klingende Erwähnung der vielen Schönen, die nach Paris seufzen und um seine Rückkehr den Himmel bestürmen. Dies ergiebt eine Arie, die aber in ihrem regelmässigen Verlaufe von Zwischenreden des Paris, Amors und der Helena selber unterbrochen wird. Die Haltung Helena's dürfte man mit der eines edeln und gescheuten aber noch nicht abgeschliffenen, unter den Schutz der gesellschaftlichen Formen gestellten Fräuleins vom Lande vergleichen. In der That konnte der Komponist nicht mehr aus dem Gedicht herausnehmen. Die Grundweise ist menuettartig, aber edel; neben dem melodischen Gehalt bietet sie einer verständnissvollen Schauspielerin Wink und Anhalt zu diesem sanftironischen Benehmen, zu diesem lauernden Weilen, zu diesen heimlich spöttischen Verneigungen, mit denen verliebte Zudringlichkeit abgelehnt wird. Dazu dient schon der Menuettkarakter, dann die rhythmischen

Dehnungen, (Ritornell 6 Takte, Gesang 5 und nochmals 5 Takte u. s. w.) deren sich Gluck auch sonst öfter bedient. Bei den Worten, wie mehr als eine Schöne . . . „seufzt und zittert und nicht Frieden findet," wird der Komponist fast burlesk; die Seufzer malt er, und womit? —



mit dem Basse, — Violoncell und Kontrabass. Selbst die Singstimme muss sich bei den Worten: mit Gelübden „betäubt sie den Himmel,"



zu einem Soubrettenspass hergeben, den wir nicht zu rechtfertigen wüssten, kaum mit der Unergiebigkeit des Gedichts zu entschuldigen. Auch hier hat sich Gluck, sobald er einmal das Gedicht im Ganzen angenommen, seinem Dichter auf Gnade und Ungnade ergeben; aber selbst das Gedicht, wie es vorliegt, zwang ihn keineswegs zu solcher Ausgelassenheit in Helena's Munde.

Der Sitz des Uebels in dieser und vielen ähnlichen Kompositionen ist darin zu finden, dass Gluck und seiner Zeit noch nicht die Antithesen und Episoden des Orchesters so bequem zur Hand waren, die später Mozart so glücklich benutzte, wo der Text, wo der wesentliche Inhalt ihn im Stiche liess, oder wo sich ihm das Bedürfniss fühlbar machte, durch etwas Neues anzuregen und das Stocken oder die Leere der Hauptsache zu verbergen. Gerade in diesem geistreichen Spiele liegt ein wesentlicher Reiz der mozartischen Schreibweise, den er übrigens nicht blos in der Oper, auch in Instrumentalsätzen geltend macht. Er ist nicht von ihm erfunden; Francesco Maio, Piccini und Andre haben ihn schon benutzt. Warum nicht Gluck? — warum in seinen grössern Instrumentalwerken nicht Beethoven? — Weil beiden zu sehr an der Hauptsache gelegen war, um fremde Zuthat oder Zerstreuung zuzulassen. Allein, wo die Hauptsache schwach und unbefriedigend an sich selber war, da durfte, da musste man ihr von aussen zu Hülfe kommen. Beethoven hat es in solchen Fällen, z. B. in Fidelio, gethan; Gluck hat es nicht über sich vermocht. Treue mit Freiheit verbinden, lernt man erst in der Instrumentalmusik.

Paris wird also von Helena verlassen und klagt, dass die schönen Bilder süsser Liebe sich in Nichts auflösen. Das ergiebt eine Arie, die den Akt schliesst. Die Arie ist empfindungsvoll, sie ist, — man blicke auf dieses Beispiel, —



fein gearbeitet; aber es fehlt der Aufschwung, der für einen Aktschluss wünschenswerth ist, es fehlt ein zweiter Satz lebhafter Bewegung. Gluck selber hat dieses Kunstmittel wohl gekannt und in der Schlussarie des zweiten Akts der Alceste trefflich benutzt, selbst wenn man (wie in der französischen Alceste geschehen) den besiegelnden Schlusschor weglässt. Warum hat er hier nicht Gleiches gethan? — weil der weich passive Karakter des Paris es nicht gestattete, und weil es Gluck unstatthaft fand, in einer künstlerisch ernstlich gemeinten Oper den Karakter zu verfälschen.

Ueberblicken wir den ganzen zweiten Akt, so müssen wir ihn gering und weit hinter dem ersten zurückstehend finden. Im ersten war die Venusfeier, die Liebeshingegebenheit des Paris voller Reiz und voller Karakteristik; man durfte sagen, dass die eine der handelnden Parteien, die phrygische, treffend gezeichnet sei; Amor mochte burlesk gefunden werden, war aber Nebenperson; beiläufig war sein und Paris Duett durchaus löblich komponirt. Im zweiten

Akte sollte die andre Partei in Helena zur Anschauung kommen; aber nur sehr ungenügend konnte diese „von Hektor geehrte“ Schönheit karakterisirt werden; Paris kann sich nicht weiter entwickeln, sondern nur wiederholen. Kurz, Gluck fand nichts zu thun für seine neue Bahn. Er war der Simson, dem das alte weichliche, spielige Italien, diese ewig lauernde Delilah, das Haupthaar geschoren hatte. Aber es wuchs wieder.

Der dritte Akt beweist es; er entrollt vor Allem ein Karakterbild der Spartaner.

Ein kurzer Marsch führt ein und zeichnet in Kernstrichen den einfachen, derben Karakter; selbst die kindische Freude zu Anfang des zweiten Theils ist treffend bei diesen Athleten, die das kriegerische Volk vertreten, denen Kampf und Todesgefahr tägliches Spiel ist. Klar und ruhig eröffnet nun Helena dem Paris: das Volk von Sparta wolle seine Gegenwart durch Kampfspiele feiern. Sie redet ihn, durchaus in objektiver, kühler Haltung und Höflichkeit, als Sprössling von Helden, zum Diadem Gebornen an; aber gerade diese leichte Behandlung, die sich in der Komposition selbst nachweisen lässt, ist ihrer Würde und ihrem Karakter ungleich gemässer, als ihr Verhalten im zweiten Akte. Sie hat im Secco gesprochen, Paris entgegnet unter dem Schleier aushaltender Akkorde: das reizvollste Schauspiel für seine Blicke sei ihre Schönheit; doch will er sich das Waffenspiel gefallen lassen.

Und nun stimmt der Chor der Athleten*) seinen Hymnus an! denn ein Hymnus ist es, nicht ein blosses Kampflied. „Von der schimmernden Götterburg steige nieder zu uns, du schöner Gott von Delos, der du der Welt, den Sternen, dem Himmel Leben verleihest und Schwung und Glanz . . . .“ So stimmen die spartischen Athleten an.

Eine gütige Laune seines Schicksals führte Gluck zu derselben Aufgabe, die Rameau einst in seinem Kastor und Pollux in die Hand genommen, in dieser von Gluck so hoch geschätzten Oper, die er

*) Beilage No. 19.

nicht aufhörte, zu ehren. Rameau hatte mit einem kecken Zuge, wie seine Art und Kraft war, von diesen Kernmenschen einen Umriss gegeben und es dabei bewenden lassen; man konnte sich die Muskelbeladenen, Unschreckbaren vorstellen. Gluck führt die verwegnen derben Gesellen in all' der dreisten Ungebundenheit auf, die das tägliche Spiel mit dem Leben erzeugt, mit dem Muthwillen und gutmüthigen Trotz, der aus dem Bewusstsein überlegner Kraft entspringt. Sie treten ungeschlacht daher, und dennoch ist, wie im farnesischen Herkules, ein ganz unverkennbarer Zug von Idealität in ihnen, nicht blos in den Worten, mit denen sie den Delier anrufen, den Lichtgott, zum Zeugen ihres Wettkampfs, sondern auch in der Musik, und eigentlich nur in ihr, die aus den allgemeingehaltenen Worten ein durchaus eigenthümliches Bild geschaffen hat. Man muss nur, wenn bei diesen Athleten der Idealität erwähnt wird, nicht an irgend etwas Hochgeistiges denken, oder an Reizvolles und „Schönes“ — nach den schwankenden Vorstellungen, die dies Wort zu umspielen pflegen, — sondern statt solcher Schein-Idealität und Schönheitslüge nichts erwarten, als ein Urbild des Athletenthums. Denn hier, das ist nach Glucks Sinn, treten die Athleten auf nach dem Vollbegriff ihres Daseins, unbemängelt von dem, was die Wirklichkeit Diesem versagt, Jenem aufgebürdet hat.

Untersuchen wir genauer, so ist es vor Allem die Rhythmik des Satzes, in der die Eigenwilligkeit und Ungebundenheit des Sinnes ausgeprägt wird im Verein mit der Gebundenheit, die das Métier der Ringer, Faust- und Schwerdtkämpfer auferlegt. Die rhythmische Ordnung beginnt im Vorspiel mit

3 und 2,
3 und 2
3 und nochmals 3

Takten; der Gesang folgt mit

3 und 2 — und 1
3 und 2 — und 1
3 und 2 und dann 5

Takten, Alles schwertreffend, ja schwerfällig. Launisch wird der Ein-

tritt vom ersten leerbleibenden Takttheil auf den zweiten gerückt: „Jetzt will ich nicht — und Jetzt will ich!“ scheint hier geltend gemacht. Gluck hat schon früher seinen Rhythmus stets frei gestaltet; die normale — nämlich fasslichste und behaglichste Satzbildung von 4 und 4 Takten hat er schon sonst auf 5 Takte erweitert, wo das Gefühl dahingegebenes Verweilen oder nachdenkenvolle Ruhe foderte; er hat die Viertaktigkeit auf 3 und 3 Takte zusammengedrängt, um mit schneller folgenden Schlägen zu treffen und beflügelten Gang zu gewinnen. Hier ist die Freiheit des Rhythmus bis an die Gränze der rhythmischen Regelmässigkeit, bis an den Unrhythmus getrieben, und nur für den vollwichtigen Ausdruck des Inhalts.

Mit dieser Rhythmik verbindet sich die Modulation. Schwertreffend, ungebunden, durchaus launisch ist ihr Gang. D-moll ist — oder scheint der Hauptton, wenigstens nach dem Anfang zu urtheilen; der Schluss fällt mit voller Wucht auf G-moll. Der Einsatz des Anfangs war D-moll, aber schon vom zweiten zum dritten Takte wird nach einem andern Tone gelenkt, vom vierten zum fünften nach einem dritten, B-dur. Jenen ersten Ton müsste man für F-dur



halten, es war aber (mit einer Art von äolischer Wendung) C-moll gemeint, wie sich weiterhin, von dem Eintritt des Alts Takt 2 und 3 zeigt. So fällt die Modulation schwer und träge von D nach C, von C nach B. Das Weitere mag Jeder für sich erforschen. Es sind wenig Gedanken; aber Athleten haben wenige.

Nach dem Chor stimmt ein Einzelner (Tenor) einen schwungvollen Preisgesang an auf den delischen Gott. Rauschend und glänzend begleitet des Orchester; in ihm und dem anapästenreichen Rhythmus der Melodie, — Gluck hat diese Anapästen immer lieber gewonnen, — findet die kriegerische Lust volle Gewähr. So



führt der Tenor mit Oboen und abwechselnden Trompeten und Hörnern den Satz; zu den Trompeten schlagen die Pauken; die Bratschen, in vier Stimmen (oder zweien mit Doppelgriffen) auseinandertretend, füllen in Achtelbewegung die Harmonie, mit den Bässen treffen die Geigen, mit drei und vierfachen Griffen hineinreissend die ersten, dann die ersten und dritten Takttheile. Zuletzt stimmt der Chor dem Liede bei.

Eine Pantomime folgt, ein trefflich Kampfbild, Stimme gegen Stimme, wie zwei Ringer oder Schwerdtkämpfer gegeneinanderstehn, sogar mit Umkehrung, die obere Stimme zur untern, — wie das Kampfglück wechselt, breit genug für scenische Entwickelung und in unermüdeter Kraft durchgeführt. Was man in der Kunst „Arbeit“ nennt, das hat (wie seine Symphonien u. A. zeigen) Gluck nicht gelernt; wo es ihm aber nöthig war, da hat er's gefunden; was er schuldlos versäumt, hat ein gütig Geschick ihm über Erwarten ersetzt.

Helena gebietet den Kämpfern ein Ende und die Athleten ziehn mit ihrem anapästischen Liede von dannen. Sind es Athleten, die Gluck gemalt, kriegsgefangne Scythen und andre Barbaren, wie später Rom sie mit Löwen und unter einander sich zerfleischen gesehn? — Es sind Spartaner, die Athleten von Griechenland, die hier in vollgesättigter Ausführung den Gegensatz zu jenem phry-

gischen Bilde des ersten Akts bilden. Beide Bilder gehören zu Glucks Meisterstücken. Das Entschiedne gelang ihm, im Zarten wie Starken; mit den unentschiednen Mitteldingen wusst' er nichts anzufangen.

Das gilt gleich vom Folgenden. Helena begehrt von Paris ein Lied, — er soll singen, nachdem die Spartaner gefochten haben; und er singt ein verliebtes Liedchen zur Harfenbegleitung und schwirrenden Quartettakkorden. Was konnte das werden, als klein und fein, bestellte Zärtlichkeit? Helena's Indignation, Paris Schreck und Ohnmacht, Helena's Verlegenheit (sie schickt Erast nach Hülfe) und Schwanken bis zu ihrem „Dank dem Himmel, er kommt wieder zur Besinnung!" das Alles fällt dem Rezitativ anheim.

Nun entspinnt sich zwischen Beiden ein Duett. Paris (C-moll) dringt mit seinem „t'amo, ma nò, t'adoro!" in sie; hier ist nicht mehr Spiel und Bestellung, hier ist das Leiden der Leidenschaft in seiner Partie, kühle Befangenheit in der ihrigen, —



die solche Verwegenheit gar nicht begreift; in dieser Haltung beider Karaktere ist das Duett trefflich geführt und schliesst mit Helena's stürmischem Abgange.

Paris bleibt allein und ergiesst sich (wieder C-moll) in schmerzvolle Klage. Sein Solo ist der Schluss des Duetts, ganz in dessen pathetischer Weise gehalten und in heftiger Aufjährung schliessend.

Der Harmoniker findet hier den übermässigen Dreiklang in seiner schmerzlichen Zerrung*),



den man für ein Erzeugniss unserer Zeit hat ausgeben wollen.

Fassen wir nun Duett und Solo zusammen, so finden wir darin Anlass zu einer allgemeinern und wichtigen Betrachtung?

In jenen beiden Sätzen darf nämlich der Ausdruck der Worte treffend genannt werden, und hiermit ist allerdings auch verbunden, dass die Verschiedenheit der beiden Karaktere so weit zum Ausdrucke kommt, als die Worte reichen. Wenn also Paris klagt, dass „die Tyrannin" ihn fliehe, die „undankbare Venus" (Venere m'inganna) ihn betrogen habe: so giebt die Musik dafür, wie für Helena's Worte die richtige Betonung. Allein wir sind der Meinung, dass mit richtiger und selbst pathetischer Betonung des Textes noch nicht Alles gethan ist. Viele vor uns haben dasselbe empfunden und sind sogar so weit gegangen, eben hierauf über Gluck den Ausspruch begründen zu wollen, er habe nur reflektirt und nur deklamirt, statt zu komponiren, nämlich aus künstlerischer Anschauung lebensvolle Tonbilder zu schaffen. Kam es dann aber zu näherer Bezeichnung des Mangels, so suchte man ihn in dem angeblich mindern Reichthum der Musik, oder gar im Mangel technischer Geschicklichkeit; der gelehrte aber wenig musikalische **Forkel** hat sich seiner Zeit darüber des Breitesten vernehmen

*) Er verzerrt den naturwüchsigen, klaren und zufriedenstellenden Durdreiklang durch Ueberspannung der schwebenden Quinte zur grellen Miene giftiger Verbitterung.

lassen und den armen Gluck tüchtig vor sein Schulkatheder genommen.*) Wie kann man aber Inhalt und Sprache (Tonsprache) so von einander scheiden, dass man ganz abstrakt „mehr Sprache“ oder geschicktere Sprache fodert, um — wir wissen nicht, ob denselben oder „mehr Inhalt“ zu Tage zu bringen? Der Inhalt, oder besser gesagt die Idee des Kunstwerks bedingt seine Aeusserung, die Sprache; was an Sprachlichem (oder Musikalischem) ausser diesem Inhalte laut wird, ist ungehörige und zerstreuende Zuthat.

Nun aber ist nicht das sprachliche Wort für sich die dem Komponisten gesetzte Aufgabe, der gesammte Inhalt der redenden Person ist es; der Komponist hat nicht blos das Wort zu betonen, er muss den Gesammtinhalt der Person, wie er im Wort', in Handlung und Geberde und im verschwiegen bleibenden Gedanken oder Gefühl webt und weset, in künstlerischer Anschauung vor sich haben und dem Hörer zur Anschauung bringen. Das Wort fällt dem Gesang anheim, aber darüber hinaus muss der Gesang und muss das Orchester jenen Gesammtinhalt fassen; vornehmlich dies ist Aufgabe des Orchesters.

Dies hat Gluck oft genug meisterlich und als Selbstdichter gethan, oft — und so auch in jener Scene, von der wir ausgegangen — nicht erreicht, oder gewollt, — wie uns wenigstens scheint. Uebrigens ist die Foderung leichter gestellt, als befolgt; es ist eine feine, oft schwer zu ziehende Linie zwischen dem Zu-

*) Bescheidner und präzis dazu hat Hughes (Lettres, I, 54, 55, by several eminent persons) dieses Urtheil in Bezug auf Clayton formulirt. „Nach meiner Meinung hat Clayton im Allgemeinen natürlich genug ausgedrückt, mitunter sogar pathetisch. Aber weil Sie vorauszusetzen scheinen, darin bestehe das ganze Geheimniss der Setzkunst, so benutze ich diese Gelegenheit, Sie zu versichern, dass es ebensowohl möglich ist, in einer fehlerhaften Komposition die Worte natürlich und pathetisch herauszubringen, als in einem schlechten Gemälde eine Aehnlichkeit zu erreichen. Wenn die Partitur nicht auf den Grundsätzen der Komposition, auf Harmonie und Kontrapunkt erbaut ist, bleibt ein Gesangstück mangelhaft, sei der Wortausdruck auch noch so natürlich. Das ist eigentlich erst die Kunst der Komposition, die Spielraum genug hat, abgesehen von allen Worten ein bewundernswürdiges Geschick zu entfalten . . . . . “

wenig blosser Wortbetonung und dem Zuviel, das Unnöthiges und Ungehöriges einmischt. Gluck neigte vermöge seiner Treue gegen die Dichtung zum Erstern, seine welschen Zeitgenossen und seine Nachfolger, weniger nach dramatischer Treue und Wahrhaftigkeit als nach reichen und und wechselvollen Tonbildern strebend, haben sich mehr zum Andern hingeneigt. —

Wenden wir uns zur Oper zurück.

Mit rauschender Intrade kehren nach Paris Entfernung die Athleten zurück, den mit dem Olivenzweig gekrönten Sieger zu feiern. Die Ciaconne aus C-dur, die sie tanzen, ist der aulidischen Iphigenie in D-dur einverleibt, die Gavotte aus G-dur, die als Trio hineintritt, ebenfalls. Das ist der Aktschluss.

Beobachten wir bei dem Uebergang zum vierten Akte die Karakterentwickelung der Helena. Im zweiten Akte tritt sie mit ihrer Spötterei als junges, von keiner Leidenschaft berührtes Mädchen auf, angeregt von dem leidenschaftlichen Gebahren des Fremden, den sie ganz gut abzuführen meint. Im dritten Akte sehen wir die junge Herrscherin, die gesiegt zu haben meint und wohlgefällig die Waffentüchtigkeit ihres Volks zur Schau stellt. Da wird sie abermals von Paris Andrängen überrascht und, im Begriff ihn zu verlassen, von der in Sparta gewiss unerhörten Ohnmacht, von dem ganzen leidenschaftlichen Wesen betroffen, verwirrt, aufgeregt, wie ihr nie geschehn. Ueberall folgt die Komposition dieser Aufgabe treu nach, wenngleich nicht überall so glücklich, wie im ersten Akt und der Athletenscene des dritten.

Im vierten Akt ist Helena erschüttert; jenes Mitleid, das sie mit dem Ohnmächtigen empfunden, ist so nahe dem Mitgefühl verwandt. In einem, musikalisch wohlgeführten, dramatisch nichts entscheidenden und nichts fördernden Terzett steht sie rathlos zwischen Paris und Amor. Die allegorische Puppe entfernt sich, Paris bleibt, den Sieg ahnend, und Helena bleibt, nicht liebend mit dem Herzen, aber in der Phantasie schon dem Werber sich hingegeben denkend. So schliesst sich unmittelbar an das Terzett (F-moll) als dessen Fortsetzung ein Duett,



fieberhaft aufgeregt, unruhig bis zur Unordnung im Rhythmus. Beide fühlen sich vom Anhauch des dunkeln Geschickes umweht, die gemeinschaftliche Bangigkeit ist schon Zusammengehörigkeit; Helena ist gewonnen, aber ihre Liebe nicht; wird sie je lieben? Entzündet ist sie; das verräth sich unter Andern schon in der gespanntern Tonlage; sie hatte bisher Mittellage, vom Terzett an hohe Lage, im Duett Oberstimme gegen Paris, während im Duette des vorigen Akts ihre Stimme tiefer lag, als die seine. Entzündet ist sie; aber höchste Schönheit und Liebe scheinen unvereinbar in Einer Person, und die Spartanerin war zu herb für eine Liebesheldin.

Er dagegen ist gewachsen im Gefühl seines Sieges, fühlt sich gehoben und geadelt; kaum erkennt man in seiner Antwort auf Helena's Flehn, sie zu vergessen,



in der ganzen edel geführten, ein einzig Mal bis zur Verzückung der Liebe steigenden Arie den süssen Schwärmer des ersten Akts und den faden Sänger des dritten. Hier erst beginnt man, an

seine Liebe zu glauben und ihn zugleich Helena's würdig zu achten. So fühlt auch sie; das zeigt sich in ihrer folgenden Arie, wo sie sich ihm gegenüber schwankend, besiegt, vielleicht liebend, gewiss bereuend (ma fra tanto odio ed amore, risolvo e mi pento) fühlt. Die Arie ist gefühlt und grosssinnig zugleich, und schliesst mit wehender Bewegung des Orchesters den Akt. Hier hat sich das Orchester zu selbständigem Eingreifen in die Handlung erhoben, und es ist zu vollem Ausdruck der Stimmung und Lage vorgeschritten, wie oben vermisst werden konnte.

Die letzte Betrachtung gilt wieder dem Karakter der Helena, wie er sich im folgenden Akte vollendet. Wie hoch richtet sie sich da bei Amors falscher Kunde von Paris treuloser Flucht auf! Wie waffenfrohe Geschwader auf stampfenden Rossen rückt das Orchester heran, und trägt die Singstimme



und fährt kriegsfertig unter ihr daher,





wie sich versteht, unter dem Schall von Trompeten und Pauken und den starken C-Hörnern, die gleich zu Anfang (und nachher öfter) bis zu ihrem $\bar{\bar{\bar{c}}}$ (erklingt eine Oktav tiefer in gedrungner Kraft) mit der Melodie heraufdringen.

Hier haben wir die ächte Spartanerin vor uns, und hier ist sie unwidersprechlich und gänzlich Glueks Schöpfung; denn die Worte, die Warnung der einfältigen Mädchen vor den Thränen, die der Verräther sie vergiessen lassen wird, geben dazu keinen Anlass.

Es war das erste Mal unter allen Opern in Paris und Helena vollbracht, dass ein Karakter fortschreitend durch verschiedne Stadien entwickelt wurde. Man kann es am Karakter des Paris nachweisen, noch entschiedner an Helena.

Aber auch die Oper im Ganzen ist karakterfest zusammengeschlossen, wie bis zu ihr keine. Man erinnere sich, dass schon die Ouvertüre (S. 408) bestimmte Hindeutungen auf den Inhalt der

Oper gebracht hat. Zum Schlusse der Oper kehren die Gedanken der Ouvertüre wieder.

Erast hat sich als Gott Amor zu erkennen gegeben, Helena hat sich kleinlaut (E-moll) drein ergeben, die Seine zu werden. Da erscheint Pallas, von Wolken getragen, um (Rezitativ) Paris zurechtzuweisen; und ihr Rezitativ wird eingeleitet durch jenen Satz der Bässe,



der vom ersten Satze der Ouvertüre zum zweiten führte.

Die Drohung der Göttin ist eindringlich genug, wird durch den Spruch ihrer Begleiter, dass seine Freude sich bald in Leid wandeln werde,





noch eindringlicher; wer würde nicht durch den Zorn der Göttin erschüttert? Paris ist es, schon sieht er das Meer unter tausend Segeln erseufzen; auch Helena schwankt, beide schwanken, Helena fragt sich: „Was beschliess' ich jetzt? verlass' ich ihn? ach, ich habe nicht das Herz!“ — Wohl haben wir den zweiten Ouvertürensatz richtig verstanden; hier



kehrt er zu Helena's Bedenken und zu Paris Frage: „Lass' ich sie? Niemals wird das sein!" wieder.

Nun erst, der Gefahr gegenüber, der Foderung gegenüber, von ihrem Worte zurückzutreten, findet Helena das Wort: „Ich lieb' ihn!" denn jetzt ist es nicht mehr blosser Ausdruck der Zärtlichkeit, sondern tapfern Ausharrens: „mit ihm will ich auf jede Gefahr hin dem Schicksal mich hingeben." Hier ist auch Paris' Leidenschaft geadelt; was als Eigenwilligkeit und Weichlichkeit aufgetreten war, ist zum Heldenthum erhoben. Und zu der Rede der Liebenden, T'amo, t'adoro, e teco a qualcunque cimento voglio espormi il destin! kehrt der dritte Satz der Ouvertüre wieder, den seligen Triumph zu feiern.

Es war das erste Mal, dass der Inhalt der Ouvertüre wiederkehrte, fortwirkte in einer Oper. Ob die Ouvertüre zuerst entstanden, oder zuletzt aus der Oper genommen? — Beides ist möglich; hier könnte die Ouvertüre der Oper vorangegangen sein.

Gluck selber spricht.

Mit den drei Opern Orpheus, Alceste, Paris und Helena war die Reform der Oper, die Schöpfung eines wahren Musikdrama's begründet.

Vollendet war sie noch nicht. Schritt für Schritt sollte Gluck, wie er begonnen, sich weiter kämpfen bis an das ihm gesetzte Ziel. Gerade hierin zeigt sich die Bedeutsamkeit des Vorgangs, dass er nicht einem augenblicklichen Einfall, einer blitzschnell hervortretenden genialen Erleuchtung entspringt, sondern mit der Folgerichtigkeit, mit der innern Nothwendigkeit, die allem organischen Wachsthum, die der geschichtlichen Entwickelung der Kunst selber eigen sind, sich herausarbeitet, dass er die Frucht ernstlicher und nachhaltiger Arbeit ist, nicht die Gunstbezeugung einer glücklichen Stunde.

Die italische Oper — um nicht weiter zurückzugehn — war der Mutterboden für Glucks neuemporspriessende Welt; nur auf ihm konnte sie erwachsen, nie hat er thatsächlich (wenn auch vielleicht mit einem ungeduldig hingeworfenen Worte) die Muttererde verleugnet. Aber als Vater hat der deutsche Geist gewaltet, umgeschaffen, selbst aus dem Verkommenen, Verwesenden Nahrung und Lehre gezogen. Als gälte es gründlicher Kritik, so wurde Punkt für Punkt das Vorhandne betrachtet und aus seiner Unzulänglichkeit emporgehoben zu höherm Genügen, wenn auch noch nicht zur

Vollendung. Nur war es nicht eine Kritik in Worten, die Gluck übte, sondern in Thaten. Und die Nothwendigkeit, wie die Natur dieser Thaten war ebenfalls nicht in irgend einem gegebenen Augenblicke klar, musste ebenfalls Schritt für Schritt erkannt werden; wir haben die Spuren bei Artamenes, Semiramis, Telemach, der gerechtfertigten Unschuld, dem Königshirten gefunden.

Das Erste war, aus dem welschen Spiele Ernst zu machen, den Willen zu haben, ein wirkliches musikalisches Drama zu schaffen, ein Drama, dessen Sprache Gesang sei.

Dazu musste ein Gedicht geschaffen werden, das selbst mit dem Drama Ernst machte und die Möglichkeit musikalischer Diktion gewährte, die Musik nicht zu Spiel und Zier verwendete, sondern nach der ihr inwohnenden Gemüthskraft und ihrer Schwesterschaft mit der Dichtkunst ihr die Möglichkeit gewährte, Sprache des Drama's zu sein.

Dies ist in **Orpheus** erreicht, und eigentlich von Seiten des Gedichts nur dies. Orpheus ist kein Drama, keine aus dem Widerstreit zweier Karaktere hervorgehende Handlung; es ist ein lyrisch-episches Gedicht in dramatischer Form, für die Scene verwendbar und möglichst geschickt für sie eingerichtet. Aber tiefer Ernst ist es dem Dichter wie dem Komponisten um ihren hohen Gegenstand; dieser Gegenstand ist geeignet, das Gemüth tief zu ergreifen und gänzlich zu erfüllen. Damit ist für die Musik die Möglichkeit gewonnen, Sprache des Drama's (dramatisirten Vorgangs) zu werden, dramatische Diktion, nicht blosse Zuthat, die als solche nichts als Spiel und Ungehörigkeit ist für ein wahres Kunstwerk.

Sobald dies entschieden war, musste die Musik sich von Grund aus neu gestalten. Der lockere, vertrocknete Faden des alten Secco zerriss; die ganze Musik wurde gleich der Sprache des Dichters ein einiges Ganzes, in dem jeder Moment um sein selbst willen, nach seiner Wichtigkeit für das Ganze zur Geltung kam, keiner blos Lückenbüsser oder Ueberhelfer von einem wesentlichen oder beliebten Moment zum andern war. Träger für diese ununterbrochne Wirksamkeit der musikalischen Sprache war das Orchester,

das desshalb ungleich reicher sich bethätigte, und zwar nicht blos in den Arien und sonst festgestalteten Sätzen, sondern auch im Rezitativ; das Secco wurde nur ausnahmsweise da zugelassen, wo die Betheiligung der Musik am weitesten zurücktrat, das begleitete Rezitativ trat um soviel vor, als jenes zurück; zugleich traten die Chöre, die bisher meist blosser Schmuck der Scene, oder materielle Bekräftigung der Aktschlüsse gewesen waren, in wesentliche Mitbetheiligung am Drama. So waltete Ein bestimmender Gedanke durch alle Formen der Musik: Secco, begleitetes Rezitativ, Solo und Arie, Duett, mehrstimmiger Satz, Chor — alles bildete die lebendigen Glieder eines einigen Organismus, der keins von ihnen entbehren konnte, jedes nach der ihm inwohnenden Bestimmung verwandte.

Gluck hat, das muss ausgesprochen werden, mit dieser Organisation der Musik erst die dramatische Musik geschaffen. Der alten Verwendungsweise — das hatte sich ihm an eignen Werken offenbart — war es unmöglich, der Idee eines Drama's genugzuthun. Nehmen wir dazu, dass jedenfalls der Antrieb zur Umgestaltung der Operndichtung (S. 285) und die neue Richtung derselben ebenfalls von ihm ausgegangen ist: so darf man ihn den Schöpfer der wahren Oper nennen; wie viel hundert Opern auch ihm vorangegangen sind, seine Oper war die erste, die die Bestimmung erhalten hatte und zu verwirklichen unternahm, ein wahres Drama zu sein. —

Der wesentliche Fortschritt, der von Orpheus zu Alceste geschehen, liegt darin, dass Alceste handelt.

Aber sie allein handelt. Ihre Handlung ist eine höchst einfache und mehr geistig als schaubar vor sich gehende, dazu ist sie gegen einen Widerpart gerichtet, der ausserhalb des Drama's steht, gegen das Schicksal, das Admets Tod bestimmt hat, wofern sich nicht ein Andrer als Opfer für ihn darbiete. Nur der Vollzieher dieses Schicksalsspruches, der Thanatos, tritt persönlich in die Scene; will man ihn als Widerpart Alceste's oder als dessen Stellvertreter auffassen, so besteht gleichwohl die Handlung nur als

Kampf eines Menschen gegen ein aussermenschliches Wesen, das nach Macht und Bestimmung durchaus inkommensurabel ist. Man könnte, trotz dem hohen Ansehen des Vorgängers, Euripides, die die Frage aufwerfen: ob Alceste der Stoff zu einem wirklichen Drama sei?

Wie man sich auch über das alles entscheide, der Fortschritt in die Sphäre des Drama's hinein ist unverkennbar und bedeutend. Er hat auch sofort seine Früchte getragen. Nicht nur hat er das in Orpheus Erreichte befestigt und erhöht, nicht nur hat er eine reiche Aernte ächt-dramatischer Frucht in den einzelnen Scenen gebracht, neben den Hauptpersonen noch andre bis dahin unbekannte Gestaltungen auf die Scene geführt: die Priester, das Orakel (nach den Vorspielereien in Telemach und bei Tractta) den Thanatos, den Chor der unterirdischen Mächte, — nicht nur das; er hat der Musik neue Formen gebracht, zu denen wir das Duett der Kinder in Alceste's Arie und jenes eigenthümliche Ensemble der von der Flucht aus dem Tempel beschämt sich wieder Zusammenfindenden rechnen.

Auch jene grossinnige, seit Aeschylus nicht wiedergekehrte, in der Oper weder vor- noch nachher gesehene Gestaltungsweise, die wir S. 357 als Hochfeier der Kunst bezeichnet haben, entfliesst diesem Fortschritte zur Höhe des Drama. Sie hängt aber gleichmässig mit der sittlichen Grösse der Personen, besonders Alceste's, zusammen, die in der Oper weder vor- noch nachher ihres Gleichen gehabt und die mit diesem ihrem Gehalt neben die hohen Gestalten der griechischen Tragödie treten darf.

In einem Punkte besonders kann dies unser letztes Wort angefochten werden. Gross ist eigentlich in Alceste nur ihr Entschluss, sich zum Opfer darzubringen und dessen Vollziehung. Vor- und nachher ist die Scene eine durchaus häusliche, wenngleich durch fürstliche Stellung und die Theilnahme der Götter erhabene; die Herbeiziehung der Kinder (die in der Oper nothwendig reden, das heisst singen müssen) darf geradezu als blosses Rührmittel bezeichnet werden, das zur Sache nicht nothwendig war. Dies mag

dem an Aeschylus Grossheit sich Erinnernden kleinwüchsig erscheinen. Aber Euripides selber ist denselben Weg gewandelt; wie weit er von Aeschylus absteht, seine Klassizität wird jeder Philologe verfechten. Und bei Aeschylus selber in den Grabesspenderinnen die Amme? Und Shakespeare's Einmischungen, um das aufgeregte Gemüth wieder herzustellen und gegen neue Schrecken zu kräftigen? — Es sind das alles Nothwendigkeiten.

Eben so entschieden ist der Fortschritt zu **Paris und Helena**. Wir haben schon bemerkt, dass hier wirkliche Handlung eines menschlichen Wesens gegen ein anderes, wirkliche Karaktere hervortreten, aus deren Gegensatz die Handlung entspringt. Auch was an dem Gehalt der Handlung mangelhaft oder klein ist, haben wir nicht verschwiegen. Jedenfalls ist hier zum erstenmal in der Oper Karakterzeichnung und Durchführung der ergriffenen Karaktere unternommen.

Dies, was wir in raschem Rückblicke hier zusammengefasst, erscheint als Summe des bis hierher auf dem Wege der Reform von Gluck Gefundenen. Zugleich meinen wir damit unsere Ansicht von der Folgerichtigkeit der geschichtlichen Entwickelung befestigt zu haben.

Dass Glucks Aufgabe nur allmählich zur Ausführung gekommen, hat auch der verdienstvolle **Fétis** (Biographie universelle des Musiciens. Art. Gluck) wohl erkannt. Allein die Weise, wie er den Fortschritt zeichnet, scheint uns nicht unbedenklich. Er meint: Gluck habe in den „bisher besprochenen Werken," — Telemach, Aristeus, Baucis und Philemon, Clelia, Antigonus, Titus, — die Reform „seines Styls" begonnen; jedes neue Erzeugniss sei ein Schritt vorwärts auf der Bahn gewesen, die „er sich vorgezeichnet (qu'il s'était tracé) habe." Diesen Ideen folgend habe er in Wien von 1761 bis 1764 Alceste, Paris und Helena und Orpheus geschrieben.

Vor allem wollen wir die Chronologie (die dem auch geschichtlich bewährten Verfasser eben so bekannt ist, wie irgend Jemandem) wiederherstellen. Unmöglich kann die Folgerichtigkeit er-

kannt werden, wenn man die Folge der Werke willkührlich umstellt. Nun ist aber

Telemach	im Jahre 1750 oder 1749,	
Aristeus u. s. w.	. 1769,	
Clelia	. 1762,	
Antigonus . . .	. 1754,	
Titus	. 1751,	
Alceste	. 1766,	
Paris und Helena	. 1769,	
Orpheus	. 1762	

komponirt; wie will man in diesem willkührlichen Ziekzackgang Folgerichtigkeit erkennen lassen? wie kann der Fortschritt mit Alceste beginnen und mit Orpheus schliessen?

Dann kann man vielleicht wünschen, aber geschichtlich nicht behaupten, dass jede Schöpfung Glucks oder auch nur jede hier genannte — ein Fortschritt gewesen. Wir haben schon erfahren und werden noch öfter erfahren, dass der treffliche Mann hin und wieder nicht umhin gekonnt, von seiner Bahn und Ueberzeugung zurückzulenken auf die alten, von ihm so siegreich überwundenen Standpunkte. Man mag das entschuldigen oder verdammen, leugnen und verschweigen kann man es nicht.

Endlich muss man, schon zu Ehren der Macht des menschlichen Geistes, unterscheiden zwischen der allmählig sich ausbreitenden Einsicht in die Unzulänglichkeiten des bisherigen Zustandes und zwischen der genialen Offenbarung des neuen Zustandes, der zu schaffen sei, — zwischen den vereinzelten und einseitigen Versuchen, sich der alten Unzulänglichkeit zu entwinden, und der genialen, auf dem Grund der Sache beginnenden und befestigten Neuschöpfung, die einen bisher nimmer geschauten neuen Tag über die Opernwelt heraufführte. Die erwachende und wachsende Erkenntniss und die vereinzelten Versuche, Werke des Nachdenkens und Talents, gehören der Zeit vor Orpheus. Das Werk des Genius hat in Orpheus begonnen.

Welches Bewusstsein hat nun Gluck von seinen Werken gehabt?

Zwei Urkunden sprechen sich darüber aus. Die erste ist die Zueignungsschrift, mit der er die Partitur der Alceste dem Grossherzog von Toskana überreichte. Die Partitur ist 1769 gedruckt, die Zueignungsschrift also voraussetzlich von demselben Jahre. Wir geben die italienisch abgefasste Schrift in Schmidts deutscher Uebersetzung.

„Als ich es unternahm, die Oper Alceste in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle jene Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger, und die allzu grosse Gefälligkeit der Komponisten in die italische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Missbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokale anzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehn zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; eben so

wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle*) zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergbens kämpfen.

Ich bin der Meinung, dass die Ouvertüre den Zuhörer auf den Karakter der Handlnng, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten nnd ihm den Inhalt derselben andeuten soll; dass die Instrumente immer nur im Verhältniss mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaften angewendet werden müssen, und dass man vermeiden soll, im Dialog einen zu grossen Zwischenraum zwischen dem Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht dem Sinn entgegen die Periode zn nnterbrechen, und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zn stören.

Ferner glaube ich, einen grossen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen: daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken, ich habe niemals auf die Erfindnng eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effektes selbst die Regel opfern zu müssen.

Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! Glücklicherweise entsprach die Dichtung meinem Vorhaben auf's Herrlichste. Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg rechtfertigte

*) Gluck hat im Sinne, dass die Sänger das herkömmliche Da Capo mit neuen Verzierungen auszuschmücken liebten.

meine Ansichten, und der allgemeine Beifall in einer Stadt, wie Wien, führte mich zu der Ueberzeugung, dass Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind.

Ich habe überdiess, ungeachtet des wiederholten Ansinnens der ausgezeichnetsten Personen, den Druck der Alceste zu beschleunigen, das ganze Wagniss meines Unternehmens, mit den tiefeingewurzelten Vorurtheilen in offnen Kampf zu treten, sehr lebhaft empfunden, und desshalb den Entschluss gefasst, mich mit dem mächtigen Schutz Eurer Königlichen Hoheit zu waffnen, und um die Gnade zu bitten, meiner Arbeit Höchstdero erlauchten Namen, welcher schon längst alle Stimmen des erleuchteten Europas für sich gewonnen hat, voransetzen zu dürfen. Der grosse Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das mit ihm den Ruhm theilt, nicht nur jene der Unterdrückung entrissen zu haben, sondern auch selbst die grössten Muster in einer Stadt hervorzubringen, welche zuerst das Joch des allgemeinen Vorurtheils gebrochen hat, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen: nur ein solcher Fürst kann die Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Antheil haben, erfolgreich unternehmen. Sollte dieses gelingen, so wird auch mir der Ruhm erblühn, den ersten Stein zum grossen Bau gelegt zu haben. Mit diesem öffentlichen Zeugnisse des erhabenen Schutzes habe ich die Ehre, mich ehrfurchtsvoll zu nennen u. s. w.

Die zweite Urkunde ist die Zueignungsschrift von Paris und Helena an den Herzog von Braganza, vom 30. Oktober 1770. Sie ist ebenfalls italienisch geschrieben und lautet in Schmidts deutscher Uebersetzung so.

„Wenn ich Eurer Hoheit, diese meine Arbeit widme, bin ich weniger bemüht, einen Schützer, als einen Richter zu finden. Nur ein gegen die Vorurtheile der Gewohnheit gewaffneter Geist, eine zureichende Kenntniss der erhabenen Lehren der Kunst, ein, sowohl nach grossen Mustern als nach den unveränderlichen

Grundsätzen des Schönen und des Wahren gebildeter Geschmack sind es, die ich in meinem Maecenas suche und in Eurer Hoheit vereinigt antreffe. Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der „Alceste“ herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaassung zu vernichten droht.

Man hat geglaubt*), nach unvollkommen einstudirten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können: man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte. — Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? — Einer dieser überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat, wird manche meiner Arien zu rauh, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, in Beziehung auf die Situation, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangte, und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildete. Ein Pedant in der Harmonie wird ferner hier und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen, und sich für berufen halten, das Eine wie das Andere als unverzeihliche Sünden gegen die

*) Wer einen dieser Beurtheiler kennen lernen will, lese, was S. 394 von Nikolai angeführt ist. Auch Friedrich der Grosse liess sich, scheint es, von dem Ausfall dieser Proben oder der norddeutschen Kritik beeinflussen.

Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

Den übrigen Künstlern geht es in dieser Hinsicht nicht viel besser; man urtheilt über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht, und Eure Hoheit werden davon leicht den Grund errathen: denn jemehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt, desto nothwendiger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karrikaturkopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz einer schönen Gestalt gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, es ist die Arie aus der Oper Orfeo: „che faro senza Euridice". — Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionettentheater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmaasses, ein Triller, eine Passage u. dgl. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers eben so nöthig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben, ohne ihn bleibt Alles in Unordnung und Verwirrung; allein er muss gefasst sein, allen Hindernissen zu begegnen, wie man Menschen begegnet, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert über die Beschaffenheit derselben sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urtheilen, blos, weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Wuth, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzusprechen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der grössten Philosophen dieses Jahrhunderts hat es in jüngster Zeit gewagt, über die Musik zu

schreiben und seine Ideen als Orakelsprüche mit der Ueberschrift zu veröffentlichen:

„Sogni di Ciechi e Fole di Romanzi."*)

Eure Hoheit werden das Drama „Paris" bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der „Alceste" die Gemüther der Zuschauer erschüttern, und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik ebenso wenig erwarten, als man in einem, im hellen Licht gemalten Bilde weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fodern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm zur Wahl eines beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „Alceste" handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Muth genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muss. Im „Paris" handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Karakteren des phrygischen und spartanischen Volkstammes fand, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des einen den zarten und weichen des andern gegenüberstellte. Darum glaubte ich, dass der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena der, ihrer Nation angebornen Neuheit nachahmen müssen; ebenso dachte ich, dass, weil ich diesen Karakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es

*) Arteaga. Träume der Blinden, Thorheiten der Romane.

nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Maassgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht. Ich erwarte von meinem „Paride" keinen besseren Erfolg, als von meiner „Alceste," insofern es die Absicht betrifft, in den Tonsetzern die gewünschte Veränderung hervorzubringen; doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen. Erhalte ich nur die Zustimmung Eurer Hoheit, dann werde ich mit zufriedenem Gemüthe mir stets sagen können: Tolle Syparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo."*)

Dies sind die beiden Urkunden, in denen Gluck selber sich über seine drei reformatorischen Werke ausgesprochen. Dass sie ächt sind, steht fest; sie sind der Alceste und dem Paris vorgedruckt. Hat Gluck sie selber und allein verfasst? — das ist eine andre, nicht mit voller Sicherheit zu beantwortende Frage. In einem später mitzutheilendem Brief an Klopstock zeigt sich Glucks Feder im Briefschreiben ungewandt und litterarisch gar nicht ergiebig. In seinem spätern Schriftwechsel in Paris soll er sich nach Grimms**) Angabe seine Artikel durch den Bailly du Rollet haben überarbeiten lassen; gleichwohl macht die Bemerkung der Redaktion des Journal de Paris zu Glucks Schreiben an Framery und an La Harpe (die man später finden wird) die Mitarbeit eines jedenfalls sprachsichern Franzosen sehr zweifelhaft. Sind aber diese beiden Schreiben aus seiner Feder geflossen, so kann man ihm auch die andern zu-

*) Nimm den Syparier, mir genügt der eine Plato statt des gesammten Volks.

**) Corréspondance litteraire IX, 354. Ob Grimm glaubwürdig? — ein Freund von Gluck war er nicht.

trauen. In Coranceys Mittheilungen, von denen wir schon (S. 324) eine Probe gesehen, lässt sich ziemlich sicher Glucks Wort und Corancey's litterarische Ausstattung scheiden. Mag aber Gluck alleiniger Verfasser jener Schriften gewesen sein oder nicht: er hat sie erlassen, muss sie also vertreten. Nur fodert die Billigkeit, dass man den Grundgedanken von der Abfassung unterscheide, und ferner, dass man den Mann nicht schlechthin nach den Worten beurtheile, sondern an den Thaten des Mannes die Richtigkeit seiner Worte prüfe; er kann gar wohl die seiner Zeit geläufigen Stichworte nachgesprochen haben, ohne ihren Widerspruch mit seinen Werken inne zu werden.

Diese Foderung ist von entscheidender Wichtigkeit für Glucks Beurtheilung; denn seine eignen Schriften haben wesentlich beigetragen, ein Vorurtheil gegen seine Komposition zu befestigen, nämlich die Meinung, dass seine Musik grundsätzlich deklamatorisch, und mehr ein Werk der Reflexion, als künstlerischer Anschauung sei. Diese Meinung muss hier, an der Gränze der ersten Reformationsperiode, wohl erwogen werden.

Allerdings spricht Gluck als wahre Bestimmung der Musik aus, die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken. Allerdings äussert er: die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Nach diesen Worten erscheint allerdings die Musik nur als Gehülfin der Dichtkunst, die Dichtkunst als alleinige Erfinderin und unbedingte Herrscherin; sie gestaltet, giebt die unantastbaren Umrisse, die Musik erhebt dieselben nur zu blühenderm Leben, wie Farben und Lichtvertheilung die Umrisse eines Bildes zum Gemälde vollenden; die Poesie erfindet, giebt den Ausdruck der Gefühle, das Interesse der Situationen während die Musik nur das Gegebene verstärkt. Wäre dem wirklich so, dann müsste man dieser Tonkunst geradezu den Karakter einer Kunst streitig machen;

denn sie wäre dann nicht schöpferisch, sondern höchstens das, was für geringe Kupferstiche das Handwerk des Kolorirens; allenfalls könnte man sie der Geschicklichkeit des ausführenden Schauspielers oder Deklamators gleichstellen, der zu den gegebnen Worten die Betonung und zu der Stimmung die gemässen Mienen und Geberden zu finden hat. Hätte Gluck wirklich so und nur so gewirkt, so dürfte man allerdings seine Komposition für blosse Deklamation mit musikalisch bestimmter Betonung und für das blosse Machwerk der Reflexion erklären, des Verstandes, der — allenfalls durch Regsamkeit des Gefühls unterstützt — dem Gedicht gegenübertritt, sich dessen Inhalt und Zielpunkte deutlich macht und hiernach bestimmt, was zur Erreichung derselben durch Anwendung musikalischer Mittel noch geschehen könne.

Man erkennt augenblicklich, dass hier eine Lebensfrage gestellt ist. Gluck wäre nicht Künstler, wenn wirklich Reflexion das bestimmende Prinzip für seine Komposition gewesen wäre, wenn er wirklich nichts gewollt und gethan hätte, als er selber aussagt. Seltsamerweise tritt er als Zeuge gegen sich selber auf und müssen wir ihn gegen ihn selber vertheidigen. Am Schlusse der ersten Reformperiode darf dies nicht unterbleiben, da dieselbe Ansicht, die seine Worte kundgeben, schon öfter (wie gesagt) von Andern gegen ihn geltend gemacht, er als Reflexionskomponist bezeichnet worden ist.

Ja, noch mehr: Was schon für ihn Lebensfrage genannt werden musste, gewinnt noch erhöhte Bedeutung, wenn wir uns erinnern, dass derselbe Vorwurf, der für den Künstler in dem Worte Reflexion ausgesprochen sein soll, auch auf andre Künstler angewendet und zu einem jener Lehrsätze der geläufigen Kunstphilosophie erhoben worden ist, die nach dem Ausdrucke der Schrift „auf beiden Seiten hinken," nämlich nach ihrer Unbestimmtheit ebensowohl richtig als falsch genannt werden können, und entgegengesetzten Parteien gleich bereitwillig dienen. Der Reflexion wird nämlich die Naivetät, als das rechte Kunstprinzip dem falschen, gegenübergestellt, der Künstler solle, wird gefodert, naiv sein, — als wenn er

anders könnte! — nicht reflektiv sein, — als wenn die Reflexion nicht ebenfalls angeborne vom Lebensanfang bald unbewusst bald bewusst geübte Form der Geisteskraft wäre, gleich jeder andern! Und von dieser Operationsbasis aus, die freilich in der Luft steht, wird nun von diesem, oder jenem Künstler und Kunstwerke behauptet, sie seien der Reflexion angehörig oder verfallen. Am meisten behagt das — zu eignem Schaden — denjenigen Künstlern, die sich der Schwäche ihrer eignen Reflexion bewusst sind.

Indess, wir kehren zu Gluck zurück.

Allerdings hat es solche Reflexionsmänner in der Musik wie in allen Künsten gegeben. Müllner war in der Poesie ein solcher, die französischen Poeten, besonders die Tragiker, sind es nach der Natur ihres idealitätlosen und von Grund aus prosaischen Volkes meist, die Akademiker waren es in der Bildnerkunst. Eine ganze Reihe von Musikern (wir nennen nur den geistreichen J. F. Reichardt) waren, zum Theil durch Glucks Scheinvorbild angeregt, Reflexionskomponisten. Nur Gluck war es nicht.

Ihm war seine Kunst von Grund aus etwas Anderes, als wofür er selber sie in jenen Sätzen seiner Dedikationsschriften ausgegeben, — oder der für ihn arbeitenden Feder irgend eines Aesthetisch - Gebildeten auszugeben gestattet hat. Ihm war sie nichts weniger, als Machwerk blosser Reflexion, ihm war sie, was sie jedem ächten Künstler ist: Erzeugniss seines ganz beisammenseienden und mächtigen Gemüths im Zusammenwirken, — sagen wir: im Ineinssein aller sinnlichen und geistigen Kräfte, in deren Reihe sowenig Gedanke als Gefühl fehlen oder feiern durfte.

Dafür zeugt, ehe man noch die Werke prüft, schon das tiefe Gefühl für seine eignen Arbeiten, das er stets bewahrt hat. Noch im Jahre 1786, in seinem einundsiebzigsten Jahre, gerieth er bis zum Weinen in Leidenschaft und Feuer, wenn die Rede auf seine Opern kam. So lange, — wohlzumerken: über die Zeit seiner schöpferischen Thätigkeit hinaus, — hält die Genugthuung an reflektiven Ergebnissen nicht vor, und so äussert sich nicht die Befriedigung an Gewinnsten der Klugheit. Auch das berühmte Ur-

theilswort über Machwerke der Komponisten: das Alles sei recht gut und schön, ma questo non tira sangue!" bezeugt, dass Gluck recht wohl gewusst, wo der Sitz künstlerischen Schaffens sei; im siedenden Lebenssafte wollt' er ihn finden; anders könne das Werk „nicht Blut ziehn," nicht seelerwärmend in das Leben dringen. Hier steht Gluck uns bei, ihn gegen seine eignen Worte zu vertheidigen.

Indess Worte geben keine Entscheidung, nur die Werke geben sie.

Blicken wir nun auf sie, so zeigt sich, dass wenigstens in einer Beziehung eher der umgekehrte Vorwurf gemacht werden könnte: er habe — in dieser einen Beziehung — der Reflexion, dem kräftig eindringenden und beharrenden Nachdenken zu wenig Mitwirkung eingeräumt. Wir haben dess schon gedacht: Gluck hat sich bei der Annahme des Operntextes zu willenlos in die Behandlung des Stoffs und die Ausführung von Seiten des Dichters ergeben, zu wenig erwogen, ob das ihm Vorgelegte für den Musiker behandelbar, günstig sei, oder nicht energisch genug seine Einsicht geltend gemacht. In allen drei der Reform angehörigen Opern haben wir auf die dramaturgischen Schwächen der Gedichte und auf die Folgen davon für die Musik hingewiesen. Der dritte Akt des Orpheus, der zweite des Paris, grosse Partien in diesen Opern und in Alceste geben unwidersprechliche Beläge dafür. Gluck hat an diesen Partien nichts der Kunst und seiner Würdiges leisten können, aber kein andrer Künstler hätte mehr vermocht als er; denn der Grund der Schwäche liegt nicht in der Person, sondern in der Sache.

Darf man ihn desshalb verdammen? wir meinen, nein! und haben wohl bewiesen, dass wir nicht Lobredner, sondern ehrliche unparteiische Berichter sein wollen. Verurtheilen darf man Niemand schlechthin wegen Mangelhaftigkeiten, wofern sie nicht verschuldet sind. Gluck hat — schon bis hierher — so Grosses vollbracht, dass man beklagen, nicht aber tadeln darf, wenn er dieses Grosse nicht zur Vollkommenheit erhoben hat; man denke der verhängnissvollen Mangelhaftigkeit in Luthers grossem Werk, um gegen die Wohlthäter des Menschengeschlechts — Billigkeit zu lernen. Soviel für den Fall, dass hierbei (wie wir glauben) Gluck die durchdringende dramaturgische Einsicht gefehlt hat.

Vergessen wir aber nicht den andern Fall, dass die Einsicht vielleicht vorhanden, aber nicht durchdringend geltend zu machen war, sei es, dass der Dichter nicht zu überzeugen, sei es dass er ausser Stande gewesen, abzuhelfen. Sollte dann Gluck zurücktreten? — Der Fernstehende hat leicht ein rigoristisch „Ja!“ bei der Hand; dem schaffensdürstigen Komponisten, dem Tonsetzer, der einzig auf die hastig vorwärtsdrängende nimmersatte Bühne sein Leben gesetzt, wird es schwerer. Wo hätte Gluck einen andern und bessern Dichter gefunden? hat er nicht oft genug, im Widerspruch mit eigner schon bewährter Ueberzeugung, sogar zu dem Plunder der welschen Spielstube zurückgegriffen, um nur stets auf der Bahn und im Hofdienste zu bleiben?

Endlich müssen wir doch auch über Gluck hinausblicken, um gegen ihn vollkommen gerecht zu werden. Hat denn irgend einer seiner Nachfolger bis auf diesen Tag mehr gegeben, als er? oder nur so viel? — Wohl hat man jene öden Strecken vermeiden können, auf die wir hingewiesen; aber nur desswegen, weil man überhaupt mit dem künstlerischen Aufbau nicht Ernst gemacht nach Glucks Vorbilde, weil man das hohe musikalische Drama, das Gluck geschaffen, aufgegeben hat gegen leichtes und zerstreutes Bühnenspiel, das, ungeachtet der unsterblichen Züge, die Mozart und Andere eingewebt, längst und fortwährend zum Gespötte geworden ist.

Gerade auf diesen einzigen Punkt, an dem Glucks Schöpfung anfechtbar ist, sind die Wenigsten unter seinen Beurtheilern eingegangen. Nur Jahn, ihnen allen an wissenschaftlicher Bildung wie an Geist und umsichtigstem Streben nach Gerechtigkeit und Wahrheit unbedingt voranstehend, hat in seinem Mozart (Theil 2, S. 221 u. f.) die Mängel der drei gluckschen Operngedichte treffend beurtheilt, — wenn wir allenfalls den Rückblick auf die Antike ausnehmen, auf den wir noch zurückkommen werden. Wir vermögen seinen Tadel nicht zu widerlegen, — und das ist uns lieb, so viel Freude haben wir an den grossen, überzeugungsvollen Worten, die er über unsern Gluck gefunden. „Wenn wir,“ spricht er aus, „in Gluck schon die Einsicht in wesentliche Mängel der damaligen Opernmusik und die Energie, mit welcher er denselben entgegen-

trat, anerkennen müssen, so steigert sich unsere Bewunderung, wenn wir seine Leistungen dem Dichter gegenüber würdigen. Gluck besass nicht nur einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständniss für das dramatisch Wirksame, für das Karakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Grosse. — Von Grösse war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winkelmann aus den Kunstwerken einer spätern Zeit das ächte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so fasste Gluck das Grosse, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne dass der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und gross. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sichern Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Grösse sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen." —

Haben nun wir auf diesem Punkte Mangel an durchdringender Erwägung, an Reflexion beklagt: so geschah, wie gesagt, das Entgegengesetzte von anderer Seite; man zieh ihn der Reflexion, soll heissen vorwaltender oder gar ausschliesslicher Reflexionsthätigkeit im Innern seiner Komposition; seine Melodie sollte nichts als formulirte Deklamation, seine Musik sollte gedachte, nicht empfundene sein. Der Ursprung dieser Ansicht ist wohl in dem weiten Abstande der gluckschen Musik von der seiner italischen Zeitgenossen und der Nachfolger insgesammt zu suchen, Mozart nicht ausgeschlossen. Die glucksche Musik musste nach ihrer auf ein wahres und ernstes Drama gerichteten Absicht mehr geistigen Inhalt, mehr allgemeinmenschliche Gedanken in sich nehmen und mehr zu denken geben, als die nicht auf ein solches Ziel unbedingt gerichtete Musik der Andern. Statt nun die tiefere Gedankenarbeit aus der Aufgabe zu erklären, maass man sie der Persönlichkeit des Komponisten bei; und man machte sie ihm zum Vorwurfe, weil sie ungewohnt und unbequem zu tragen war und dem erschlafften Sinne der Zeit nicht

zu schmeicheln vermochte. So ward also Gluck zum Reflexionsmann' ernannt.

Es ist mit dergleichen Schlagwörtern ein eigen Ding; sie sind leicht ausgesprochen, schwer zu rechtfertigen; aber gleichwohl haften sie, weil sie leicht ausgesprochen sind. Kommt nun gar ein Selbstgeständniss dazu, wie jenes scheinbare von Gluck, wer will dann dagegen aufkommen? Selbst der scharfsinnige Jahn las aus Glucks Dedikationsschrift heraus, dass die Musik nach Glucks Prinzip nur das genau auszudrücken habe, was der Dichter in Worten gesagt; merken wir vor Allem an, dass diese Ausschliesslichkeit, dieses „nur das" (S. 222) **nicht** in Glucks Schrift zu finden ist. Jahns eignes Urtheil, das wir oben mitgetheilt, widerlegt aus Glucks Werken, was er aus Glucks Worten entnommen hat.

Lassen wir jedoch jede persönliche Ansicht bei Seite und gehen auf die Sache selber ein.

Reflexion für sich vermag so wenig ein Kunstwerk zu schaffen, als Gefühl, oder Phantasie, oder Sinn für sich; nur das Ineins aller Kräfte vermag es. Folglich ist auch Reflexion (man gestatte das schiefe und unzulängliche Wort, weil sich der Prozess einmal darangehängt hat) bei künstlerischer Schöpfung nöthig, und das Urtheil kann nur darauf gehen, ob Reflexion in rechter Weise, ob sie genügend, ob sie nicht mit Beeinträchtigung der andern Kräfte oder Formen geistiger Kraft in Thätigkeit gekommen ist. Dies kann nicht mit einem Schlagwort ausgemacht, es muss Schritt für Schritt untersucht werden. Zum Glück können wir uns dabei kurz fassen; denn wir haben den Stoff schon vor Augen.

Die Reflexion waltet bei Gluck vor, wo Gefühl und Phantasie keinen Boden finden, Wurzel zu schlagen, folglich auch die Musik keinen, sich reicher zu entfalten; als Beispiel dienen die S. 450 bezeichneten und viele früher angeführte Partien der Opern. Hier schliesst sich Gluck dem Text' als dessen Diener an, weil er nicht gewusst oder nicht vermocht hat, sich einen bessern Text zu verschaffen, und nun nichts weiter zu thun findet. Hier wird das Rezitativ, weil es lang und inhaltlos ist, ermüdend, hier werden die formirten Sätze psalmodirend, statt melodisch, weil das Gefühl fehlt

das in Glucks Seele Melodien hätte erwecken können. Gab es hier einen Ausweg? — Allerdings. Vor allen Dingen kann man zu jedem beliebigen Texte beliebige Melodien, und bei musikalischer Begabung reizende Melodien beliebigen Inhalts setzen; man muss nur den Inhalt des Textes, wenn man nichts mit ihm anfangen kann, bei Seite schieben. Sodann kann man, wenn man einen unergiebigen Text nicht geradezu beseitigen mag, allerlei Anputz, Nebengedanken u. s. w. daranhängen, kann dabei die reizendste Musik spenden und Hörer, wie sie meist sind, vollauf vergnügen. Mancher glücklich begabte und geschickte Musiker hat das gekonnt, Gluck ebenfalls in seinen Arbeiten italischer und französischer Schule. In den seiner eignen Idee entsprossenen Werken hat er es nicht vermocht, — zum Mindesten nicht, als er sie schuf. Er hat es nicht über sich vermocht, sondern lieber mit seinem Dichter, wo es einmal nicht anders ging, darben wollen, als ihm und der gemeinsamen hohen Aufgabe abtrünnig werden.

Wir finden diese Entsagung ehrwürdig. Sie ziemte dem Sendboten, der die Wahrheit an seiner zuverlässigen Hand hereinführen sollte in die Scene, die lange genug der Tummelplatz aller Lügengelüste gewesen war. Sie bürgte für den Gehalt der von ihm vollzogenen Reform, während selbst die entschuldbare Abweichung von der scharfen Linie der Wahrheit und Treue leicht weiter führt, als man gemocht. Hat man sich erst, vom bunten Tonflor verlockt, herbeigelassen, den nichtigen Inhalt reizend zu schmücken und dem nichtssagenden Texte die Anmuth süsser Melodie zu leihen, warum soll nicht gelegentlich auch der behandelbare, bedeutsame Text willkührlich in das verführerische Tonspiel gezogen werden? So haben die welschen Zeitgenossen Glucks, so die unsern stets gethan; so hat selbst Mozart es sich in allen seinen Opern gar oft gestattet. Oder will man (um nur Ein Beispiel aus vielen zu geben) diese Melodie,



und die Phrase (beide aus der Sesto-Arie im Titus)



oder die ganze Arie für mehr, als reizendes Spiel, will man sie etwa wirklich für den wahrhaften Ausdruck eines reuigen, zum Tode gehenden Verräthers ausgeben, der von der Angst seines Herzens redet, der zu denselben Tönen ausspricht: er gehe verzweiflungsvoll zum Tode, und: es sei nicht der Tod, der ihn schrecke? — Gluck hätte diese Arie nicht schreiben können; dazu hätte ihm der mozartische Reichthum und leichte Fluss der Musik gefehlt. Aber er hätt' es auch zweitens nicht gekonnt nach seiner hohen Tugend unbedingter Wahrhaftigkeit und Treue. Nur für sie hatte er Macht im Tonreiche, aber volle; nicht weiter reichte seine Begabung, als sein Beruf.

Wie verhielt es sich nun mit Glucks Komposition bei den behandelbaren und ergiebigen Partien des Gedichts?

Hier ärndtete er hundertfach den Lohn seiner Tugend. Kein Opernkomponist vor und nach ihm hat der Wahrheit so mächtigen und zugleich scenischen Ausdruck verliehen. Selbst Mozart, über den die reichste musikalische Begabung ergossen worden, hat nur im Idomeneus, und auch da nur im Rezitativ, im Orakel (das auch in Don Juan wiederklingt) und in den Chören sich an die glucksche Kraft gelehnt, ohne sie festhalten zu können, da seine Natur ihm ganz andre Wege zeigte, übrigens auch die Oper ihrer Anlage nach den italischen Standpunkt nicht verliess, den Gluck zwanzig Jahr früher überwunden hatte. Der Unterschied war aber besonders folgender. Waren bei Mozart und allen Andern einzelne Partien des Rezitativs vortrefflich und die Masse desselben (man sehe Don Juan und Idomeneus) bedeutungslos, so trat bei Gluck das Rezitativ als geschlossene Masse hervor, die durch und durch als der feste Grund und Boden der gesammten scenischen Diktion in Ehren und Treue gehalten und in jedem einzelnen Momente zu der demselben gebührenden Bedeutung gebracht wurde. Vom gesprächlichen Secco bis zu den ergreifendsten Accenten der Leidenschaft

bildet so das Gesammtrezitativ der Oper ein einzig Ganzes, wahr, treu, nothwendig selbst in den durch die Schuld des Gedichts öden Strecken, deren wir erwähnt, wie ja auch der Bildner an menschlicher Gestalt neben den bedeutungsvollen Partien leere findet und nicht immer ablehnen oder verbergen kann.

Auch Jahn (S. 226) hat den „grossen Nachdruck“ wohl erkannt, den Gluck auf das Rezitativ legt; er findet „die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, den Reichthum an einzelnen Zügen feiner und geistvoller Karakteristik nicht minder zu bewundern, als dass Gluck nur sehr selten“ — sagen wir: nie! — „in den Fehler verfällt durch Detailausführung und besonders durch Malerei den Eindruck des Ganzen zu zerstören, weil seine künstlerische Natur allem Kleinlichen fremd war.“ Allein die wesentliche Bedeutung des Rezitativs, die gesammte Diktion und damit das ganze Drama zur Einheit zu bringen, scheint er nicht erkannt zu haben, bringt er wenigstens nicht zur Sprache. Daher erkennt er auch nicht die Unvermeidlichkeit jener öden Partien, sobald einmal der Text feststand; er misst sie (auch Th. III. S. 89) dem falschen Prinzip von der absoluten Unterordnung der Musik bei, das in Glucks Dedikationsschrift allerdings, nicht aber (wie Jahn selbst gewahr worden) in seinen Werken zu finden ist. Wäre Jahn selbst Künstler, wie er ausgezeichneter Philolog ist, so würd' er augenblicklich erkannt haben, dass jene Partien gar nicht anders zu behandeln waren, sobald einmal der Text feststand und Gluck nicht auf schönthuerischen Tand und Unwahrheit eingehn wollte; er würde dann den Grund der Mangelhaftigkeit mit uns im Gedicht' und Glucks Willfährigkeit, nicht in dem angeblichen Prinzipe gefunden haben.

Gleiches ist über die Chöre anzumerken. Nicht ihre hohe Bedeutsamkeit im Einzelnen ist das Entscheidende, sondern, dass sie wesentliche Theile des Ganzen sind, immer mehr, je weiter Gluck vordringt, an der Handlung theilnehmen. Hiermit sind wir noch nicht zum Gipfel gelangt.

Endlich und zuletzt kommen wir auf Glucks Melodie in den Arien und sonstigen Solosätzen. Grade an sie heftete sich jener Vorwurf der Reflexionsweise, sagen wir vorherrschender Reflexion

mit Zurückstellung des gesanglichen oder reinmusikalischen Elements. Die Melodie der Solosätze sollte mehr Deklamation als Gesang sein.

Schlagwörter sind leicht, aber Prüfung wiegt schwerer. — Prüfen wir.

Die Worte des Gedichts sind so wenig der ganze Inhalt, den der Dichter im Sinne getragen, wie die Worte des Menschen alles kund geben, was in seiner Seele vorgeht. Neben dem Worte steht, was der Mund verschweigen will, oder nicht aussprechen kann, was sich vielleicht in Miene und Geberde verräth, oder auch nicht; ja neben der Persönlichkeit kommt die Lage, vielleicht die Umgebung in Betracht, unter deren Einfluss jene sich befindet. Nicht:

Lasset uns Worte machen!

sondern:

Lasset uns Menschen bilden, uns zum Ebenbilde!

ist der an den Dichter, und so auch an den Tondichter ergangene Ruf.

Wenn also der Tondichter sich an die Worte des Gedichts hält, nichts thut, als sie musikalisch zu betonen, dann erfüllt er seinen Beruf nicht, dann giebt er, — gleichviel, wie er die Worte betont, — keineswegs den vollen Inhalt des Gedichts; nicht die Rede, den Menschen hat er geben sollen, den Menschen in dem was er aussagt und verschweigt, was er in Blick, Miene, Geberde kundgiebt und was er verbirgt, den Menschen mit seiner Lage und Umgebung.

Aber wenn das blosse Wort ohne den weitern Inhalt nicht genügt, so kann auch dieser Inhalt nicht ohne das Wort genügen; beides muss der Musiker zusammenfassen.

Und da er zu allererst das Wort, und das Wort allein vor sich hat, übrigens auch das Wort den sichersten Anhalt gewährt, so wird der Musiker, wie schnell auch das Gesammtbild des Lebens, das er zu geben hat, zusammenschiesse, vom Wort' ausgehn. Dies ist der vernunftnothwendige Hergang für jeden Komponisten; er zeigt vor Allem die Wichtigkeit des Worts, dann die Nothwendigkeit, über dasselbe hinauszugehn. Dieses Hinausgehn kann aber vernunftgemäss nicht Verläugnung und Aufhebung des Wortes sein, — sonst fehlte am Gesammtinhalt gerade der erste und deutlichste

Theil, — sondern Erfüllung des Worts durch alles, was neben ihm den Inhalt des Lebens trägt.

Hiermit ist die Aufgabe des Komponisten bezeichnet; sie bleibt ebensowohl unerfüllt, wenn nur das Wort, als wenn der sonstige Lebensinhalt mit Vernachlässigung des Worts gegeben wird.

Hier aber ist auch die Gränzscheide, die zwischen Gluck (setzen wir die Namen Händel und Bach zu) und der Mehrzahl der Komponisten besteht. Die Mehrzahl begnügt sich mit der Auffassung der allgemeinen Stimmung (wenn nicht mit noch Geringerm) und ist zufrieden, wenn sie und das beihergehende Wort einander nicht allzuhart Lügen strafen. Was sie dahin zieht, ist dieses beseligende Schwimmen in Tonelement, diese Musikflüssigkeit, die sie trägt, ebensowohl Naturanlage, wie Gewinn zeitiger und unablässiger Bildung und Uebung. Das Ergebniss dieses Verfahrens ist eine mehr oder weniger anziehende Komposition, welche der Stimmung im Ganzen und selbst dem Worte, wenigstens in den Hauptmomenten, sich annähert, bisweilen ihr vollkommen entspricht, bisweilen sie gleichsam im Helldunkel lässt, so dass man gleich viel Anlass hat, sie getroffen, als verfehlt zu nennen, und sich in der gemeinsprüchigen Meinung von der Unbestimmtheit der Musiksprache glücklich bestätigt findet. Das Merkzeichen für solche Musik ist, dass sie sich auch ohne Worte, am Klavier oder im Orchester noch ganz wohl ausnimmt, etwa wie das Bild, das ein geschickter Künstler uns für einen Achill oder Plato hinstellt, noch immer einen ganz hübschen und stattlichen Mann abgiebt, wenn es auch gerade kein Achill oder Plato ist.

Die Andern fassen vor allem das Wort mit Energie und Inbrunst und halten an ihm als dem unverlierbaren Kern, als dem innersten Lebenssitze fest, aus dem nun in ihrer fortarbeitenden Phantasie aller sonstige Lebensgehalt hervorstralt und in organischer Einheit mit ihm das volle Lebensbild ergiebt, das der Dichter für sich selber nicht hat vollenden können, aber der Musiker eben so wenig, sondern nur der Schwesterbund von Poesie und Musik.*)

*) Man wolle nur hierbei nicht an ein Auseinanderfallen der beiden Momente denken, ähnlich wie die glucksche Dedikation Zeichnung und Farbe

Auf diesem Weg' ergiebt sich allerdings nicht so flüssige, mannigfaltige, — wir geben auch zu, nicht so reizvolle Musik; am wenigsten vertragen solche Sätze willkürliche Behandlung*), wohl

scheidet, um jene der Dichtkunst, diese der Musik als Aufgabe zuzuertheilen. Sehr richtig bemerkt Jahn (S. 227) dazu: . . . . „so kann man Färbung und Zeichnung gar nicht scheiden; der wahre Maler kolorirt oder illuminirt nicht die nackten Umrisse, er nimmt die Gestalt nur nach ihrer vollen Farbenwirkung in sich auf; in dieser Totalität allein hat sie für ihn Existenz, und so stellt er sie dar. Der Gegensatz von Zeichnung und Kolorit hat nur für die Technik eine Bedeutung, nicht für die künstlerische Anschauung und Produktion.“ Vom ersten Hinblick auf das Wort bis zur Vollendung des Tonbilds ist hüben und drüben der Schöpfungsakt für den wahren Künstler ein einiger und untrennbarer. Kunstwerke entstehen nicht durch Alluvion.

*) In dem grossen Abstande des gluckschen Standpunkts von dem der meisten Komponisten und besonders seiner Zeitgenossen liegt auch der Anlass und die Rechtfertigung jener Aeusserung Glucks in der Dedikationsschrift zu Paris und Helena, die weiland Nikolai in acht Seiten langen Harnisch gejagt hat. Gluck verwahrt sich dagegen, dass man seine Opernmusik, die durchaus für die Bühne und mit Rechnung auf scenische Darstellung geschaffen worden, nach Proben im Konzertsaal' oder im Zimmer beurtheile. Er weiset ferner, allerdings in so starken Zügen, wie sie seinem höchst erregbaren Gefühl für den wahren Inhalt seiner Musik gemäss und natürlich waren, — auf die Verunstaltung und Verdrehung hin, die falscher Vortrag anrichten kann. Das Alles ist vollkommen richtig, jeder Komponist wird es, auf seine eigenen Werke angewandt, aus seiner Seele gesprochen finden; zudem bedurfte Gluck, gegenüber dem berliner Versuch und Friedrichs des Grossen Abneigung (der ganz in der welschen Weise verfangen war) der Abwehr, oder glaubte ihrer zu bedürfen.

Gluck setzt eben so stark und selbstbewusst zu, dass für die Aufführung seiner Werke seine Gegenwart so nöthig sei, wie die Sonne für das Leben der Natur; Er sei die Seele und das Leben derselben. Das war ein stolzes Wort, aber ihm ziemend. Und zudem war es streng wahrheitsgetreu und sachgemäss. Jeder Komponist kennt sein Werk am tiefsten und erkennt in der Selbstleitung (wenn er ihrer technisch gewachsen ist) die sicherste Bürgschaft für sinngetreue Darstellung. Doch kann ein Musiker für den andern eintreten, — vorausgesetzt, dass beide auf gleichem Boden stehn. Wo hätte nun wohl Gluck einen einverständig neben ihn Tretenden finden sollen, er, der mit seiner neuen Idee ganz einsam dastand, im vollkommnen Gegensatze mit allen Zeitgenossen? — Sie alle trugen sich mit den alten Ansichten und Formen und kannten oder begriffen seine Idee und Schöpfung nicht.

Wir bedauern, dass auch Jahn (S. 235) diese Sachlage nicht berücksichtigt hat, sondern blos eine Ueberschätzung des Einflusses „zufälliger“ Mängel erblickt, wo Gluck von Verkennen und Verfehlen seiner Intention redet, und dass er ihn der „Appellation an die Nachwelt“ verlustig erklärt,

gar Verwendung zu blossem Instrumentalvortrag. Dafür ist es der Weg zum wahrhaften und treffenden Ausdrucke des Dramatischen, zu fester und ganz unzweideutiger Sprache, zu bestimmter Karakterzeichnung und fortschreitender Karakterentwickelung. Wir müssten sehr irren, wenn nicht bestimmte Sprache, treffender Ausdruck, Karakter und Karakterentwickelung wesentliche Erfodernisse des Drama's wären, denen genugzuthun ebensowohl die griechischen Tragiker, wie Shakespeare, wie Gluck gestrebt haben. Hierin wagen wir Gluck den Zögling der Alten zu nennen, unbeschadet vieler Abweichungen von ihrem Pfade, die theils aus Irrthum und Schwäche der Dichter ihm aufgenöthigt wurden, theils nach der Natur der Musik und überhaupt nach dem Wesen der neuern Zeit nothwendig, also recht waren. Wo ihm von den Alten Kenntniss und Einfluss zugekommen, ist hierbei gleichgültig.

Hält man nun den Standpunkt fest, von dem nach unserer Ansicht Gluck ausgegangen ist, so gewinnt man den richtigen Gesichtspunkt für seine Kompositionsweise und begreift, wie die Anschuldigung des Deklamatorischen und Reflektiven hat entstehen müssen, wieweit sie wahr, und wie wenig sie erschöpfend für die Komposition in ihrer Vollendung ist. Ja! — Gluck hat reflektirt und deklamirt, wofern man damit bezeichnen will, dass er seinen Gegenstand tief und gedankenreif aufgefasst, das Wort des Dichters in voller Energie ergriffen und betont hat. Nein! — er ist weder Deklamator noch Reflexionsmensch, denn er hat zugleich mit dem Worte den nicht zu Worte gekommenen Inhalt des Moments erfasst. Aber der Mehrzahl musste das schwer begreiflich bleiben, nachdem sie es sich auf dem entgegengesetzten Standpunkte bequem gemacht.

Daher drang Gluck schwer durch. Nur das findet schnell Aufnahme und wird populär, was der Fassungskraft der Mehrzahl erreichbar ist.

wenn er den Erfolg von seiner persönlichen Gegenwart abhängig mache. Gluck hatte vor Allem sein Werk zur Verständniss zu bringen, das lag ihm zunächst am Herzen und war die nächste Bürgschaft für die Theilnahme der Nachwelt, — an die übrigens Gluck hier nicht gedacht hat.

Ende des ersten Theils.

Inhalts-Verzeichniss

des ersten Theils.

Erstes Buch.

Vorbereitungen.

Zweites Buch.

Italische Zeit.

Druck von Trowitzsch und Sohn in Berlin.